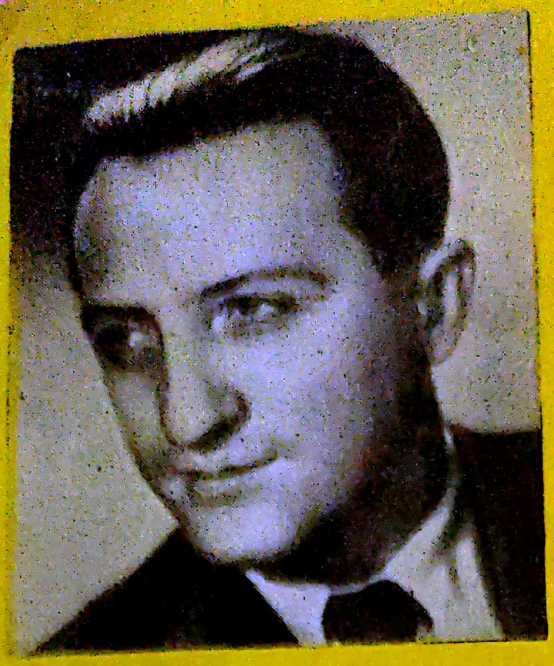
JACQUES CHAILLEY

# 40.000 ANI DE MUZICĂ

Scanned with OKEN Scanner



## JACQUES CHAILLEY

Născut în anul 1910, într-o familie de muzicieni, Jacques Chailley s-a făcut cunoscut concomitent în cercurile universitare şi muzicale. Elev al lui Gustave Cohen la Facultatea de litere şi al lui Henri Busser la Conservator, a studiat armonia, compoziţia, arta dirijorală, muzicologia. La douăzeci şi şapte de ani, a fost numit secretar general al Conservatorului naţional, unde a devenit director adjunct în 1947, iar apoi profesor la clasa de ansamblu vocal. Este actualmente profesor de istoria muzicii la Sorbona şi director al Institutului de muzicologie la Universitatea din Paris.

Este autorul unei opere importante, atît pe tărîm componistic, cît şi ca teoretician şi muzicolog. Creaţia sa muzicală abordează cele mai diferite genuri, de la operă la muzica religioasă, de la muzica de cameră la simfonia pentru orchestră. Jacques Chailley s-a dedicat în deosebi restaurării şi repunerii în valoare a muzicii evului mediu. Ca scriitor, a publicat numeroase studii de muzicologie şi importante lucrări de teorie muzicală (*Teoria muzicii* în colaborare cu H. Challan, *Tratat istoric de analiză muzicală*, *Istoria muzicii evului mediu*).

Scanned with OKEN Scanner

JACQUES CHAILLEY
Profesor de Istoria muzicii la Sorbona

# 40.000
# ANI DE MUZICĂ

## OMUL DESCOPERIND MUZICA

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București, 1967

Scanned with OKEN Scanner

Traducere de
TATIANA NICHITIN

Coperta de
*ILEANA CEAUȘU-PANDELE*

Această lucrare se tipărește după
JACQUES CHAILLEY
40.000 ANS DE MUSIQUE
Librairie Plon, Paris, 1961

Scanned with OKEN Scanner

# PREFAȚĂ

Există anumiți termeni tehnici, de prin diverse discipline, care nu au darul să atragă prea mult curiozitatea nespecialiștilor. Muzica nu le duce nici ea lipsă. De pildă cuvintele: contrapunct, bas cifrat, muzicologie, pot servi drept mostre de terminologie menite parcă să intimideze și chiar să înfricoșeze puțin pe simplii amatori de muzică. Li s-ar putea ușor părea că deslușesc, sub politețea științifică a aspectului lor benign, întunecoasa prăpastie de tortură mintală.

Desigur, muzicologia, ca știință, nu poate constitui în mod obișnuit, un aperitiv preferat pentru melomanul care nu urmărește decît satisfacția cît mai comodă a auzului său, mai mult sau mai puțin selectiv și antrenat, în contactul cu o muzică oarecare.

Dar există și posibilități de cazuri mai grave. Iată astfel, sub egida muzicologiei, ca în cazul cărții de față, o coaliție care ar putea apărea aproape înfricoșătoare unor cititori mijlocii de cărți asupra artelor: arheologie muzicală, istorie antică și medievală a muzicii.

„Să fie, în definitiv, pentru savanți" ar gîndi aproape fiecare din ei „dar, de noi, cît mai departe" !

Pe planul de apreciere al lor, să le dăm oarecare dreptate. Dar, numai dacă nu intervine în joc ceea ce ne îngăduim să numim, fenomenul Chailley.

Într-adevăr ar ajunge, credem, ca vreunul din acești oameni prudenți și temători față de subiectele ce li se par ingrate să deschidă o carte ca aceea ale cărei pagini vor urma imediat spre a nu o mai putea lăsa din mînă, avînd o impresie asemănătoare cu accea pe care ne-ar face-o un vis în care ne-am simți zburînd



Scanned with OKEN Scanner

sau întrecînd la fugă pe Michel Jazzy în chipul cel mai firesc și mai sigur.

Iată darul cuceritor cu care profesorul și muzicianul complex Jacques Chailley dezleagă pe înțelesul oricărui iubitor de muzică cele mai variate și mai nebănuite enigme ale trecutului secular sau multimilenar, cele mai ciudate și mai izbitoare aspecte și forme ale evoluției nu numai a muzicii în sine dar a tuturor condițiilor încurajatoare și determinante cît și a principalelor sectoare direct sau adiacent legate de ea.

Urmărim, surprinși și captivați, drumul sinuos și plin de nenumărate peripeții pe care l-au străbătut, din cel mai îndepărtat trecut și pînă astăzi, cînd începuturile propriu-zise nu sînt de dată mai recentă, creația sub multiplele ei înfățișări, concertul sau manifestările embrionare și de alt rost care l-au precedat, opera, baletul, dirijoratul. Tot astfel arta solistă, editarea, critica, fazele de apariție și dezvoltare a istoriei muzicale și chiar destinatarul actual al acestora toate, el însuși o creație foarte apropiată de timpurile noastre, publicul.

Semnalînd, cu ingenios discernămînt și excepțională erudiție inexactități, interpretări eronate, confuzii, denaturări de fapte și elemente din diferite epoci, uneori pitorești și amuzante, intrate pe uși necontrolate în documentarea curentă, Chailley dezvăluie și interpretează cu luciditate și savurozitate, tot ceea ce poate fi edificator pentru înțelegerea noastră. Urmărindu-i lucrarea, ne dăm seama ce poate însemna un autentic muzicolog modern. Trebuie să fie simultan istoric, sociolog, arheolog, estetician, scriitor de mari resurse și mai presus de totul, desăvîrșit muzician.

Stăpînind uluitor toată această complicată organizare arborescentă și umanizînd integral întreaga sa știință, Jacques Chailley întinde o mînă amicală fiecărui cititor și îl poartă cu sine prin dedalele virtual inaccesibile ale epocilor străvechi, ca prin cele mai netezite alei ale unui parc îmbietor.

Un umor scăpărător, o virtuozitate a comparației vii și plastice, un talent înnăscut al expunerii sugestive și atrăgătoare, un spirit de sinteză mereu prezent, permit lui Jacques Chailley să aleagă pentru noi grîul curat de neghina unor încîlcite scrieri, teorii, discuții, polemici ivite de-a lungul vremurilor. Sînt identificate și destule falsuri și aproximații istorice.

Autorul ne călăuzește pretutindeni nu numai neobosiți dar surprinși și încîntați de repetatele călătorii pe care le facem împreună cu fiecare din subiectele cercetate, din depărtări extreme către prezent, în căutarea fructuoasă a realităților, descoperind mereu firele ce leagă totul, atît de intim și de profund.



Scanned with OKEN Scanner

Cartea porneşte de la ideea îndrăzneaţă a căutării reciproce dintre epoci. Iscusinţa manierei de tratare subordonată acestui tel special, împrumută întregii lucrări, în ciuda naturii riguroase şi meticuloase a metodelor ştiinţifice folosite, permanenţă de vitalitate şi de spirituale sclipiri care îi dau un farmec neaşteptat.

A spune atît de mult, a spune atît de bine, a înmănunchia cu vigilentă clarviziune toate corelaţiile intime dintre componentele extrem de diverse ale subiectului şi a oferi totul cititorului cu zîmbetul pe buze, iată specificul acestei cărţi. În fond, o fericită armonizare cu specificul spiritului francez pe care Jacques Chailley reuşeşte să-l reprezinte în chipul cel mai natural, mai fidel şi mai strălucit.

ROMEO ALEXANDRESCU

BUCUREŞTI, 1967

Scanned with OKEN Scanner

# INTRODUCERE

Patruzeci de mii de ani : aceasta este vîrsta pe care arheologii o atribuie unei fresce descoperite într-o grotă din Ariège (fig. 1), frescă ce constituie, deocamdată, cea mai veche mărturie precisă legată de istoria muzicii pe planeta noastră. Prin urmare, de patruzeci de mii de ani muzica nu a încetat să trăiască şi să se dezvolte neîntrerupt, pentru a ajunge la ceea ce este ea astăzi. Instrumentul reprezentat pe pereţii grotei celor Trei-Fraţi — un arc muzical — mai este încă folosit de către unele triburi din Africa ; există înregistrări ale muzicii executate la acest instrument şi avem toate temeiurile să presupunem că ceea ce cîntă la el indigenii în zilele noastre nu diferă mult de ceea ce cîntau strămoşii noştri din paleolitic. În urma dezvoltării etnomuzicologiei — ştiinţă a cărei vîrstă nu depăşeşte cîteva zeci de ani — acei modeşti 2 500 de ani ai muzicii Greciei antice, care în vechile manuale constituiau punctul de plecare al capitolului consacrat originii muzicii, ni se par derizorii. Oricare din noi poate pune la pic-up în seara aceasta un disc din epoca renului sau din aceea a pietrei cioplite şi să urmărească, pînă la realizările cele mai recente, dezvoltarea neîntreruptă a unei arte care nu a încetat să se transforme, fără a cunoaşte vreodată anihilări urmate de noi plecări de la zero.

Lărgirea în timp a orizontului nostru retrospectiv se îmbină cu o remarcabilă extindere a sa în spaţiu. Muzica altor civilizaţii a încetat să mai apară în ochii noştri ca o dovadă de barbarie şi ca o acumulare de ciudăţenii de domeniul operei comice. Ştim acum că această muzică îşi are valoarea ei şi că ea constituie punctul extrem al altor linii evolutive, care se desfăşoară paralel cu a noastră pornind de la o sursă comună : unul din obiectivele muzicologiei moderne este să caute, de-a lungul acestei curbe neîntrerupte, punctele de bifurcaţie care permit reconstituirea reţelei în ansamblul ei. Unele din aceste puncte sînt apropiate, iar altele sînt îndepărtate ; liniile care pornesc de la ele sînt uneori atrofiate, iar alteori nemăsurat de mari ; acea linie la a cărei extremitate se situează muzica occidentală modernă este fără îndoială una din cele



Scanned with OKEN Scanner

mai lungi, mai complexe, mai sinuoase ; dar dacă harta este trasată în mod corect, nu există nici un punct al reţelei la care să nu se poată ajunge pornind de la oricare alt punct, chiar dacă este necesar să se treacă prin numeroase staţiuni intermediare.

În această nouă vedere de ansamblu a istoriei muzicii noastre se simte mai mult ca oricînd nevoia unor ample confruntări. Nu mai trăim într-o epocă în care orice istoric, orice teoretician, orice pedagog pornea de la punctul de vedere simplist cum că muzica vremii sale, după o perioadă barbară de bîjbîieli lipsite de interes, a ajuns în sfîrşit la un stadiu de perfecţiune definitivă şi imuabilă. Fără îndoială, sîntem încă departe de a fi dedus de aici toate consecinţele şi va mai fi nevoie de încă vreo cîteva decenii pentru ca manualele şi programele să ia notă de această schimbare a punctului de vedere. Dar ce contează asta după 40 000 de ani de muzică ?

Dacă istoria arheologiei cunoaşte exaltarea descoperirilor-cheie, care survin la un moment precis, istoria muzicii ignoră asemenea evenimente neaşteptate. Să lăsăm în seama cinematografului tabloul romantic al unui Berlioz care exclamă, la ora zece seara : „Trăsnete şi tunete ! Am în sfîrşit în mînă opera vieţii mele !“ şi care se prăbuşeşte epuizat la orele şase dimineaţa, după ce a scris în întregime cele 230 de pagini cîte cuprinde partitura *Simfoniei fantastice* [1].

Istoria muzicii este aceea a secolelor, chiar a mileniilor, ce acumulează lunga lor răbdare.

Este ea, din această cauză, mai puţin captivantă ? De sigur că nu. Fiecare frază din solfegiile noastre, fiecare gest maşinal al unui pianist, fiecare emoţie a unui ascultător în faţa lucrării sale preferate, constituie rezultanta finală a sute de cuceriri succesive, a căror amintire adesea s-a pierdut şi care îşi au, fiecare, romanul lor.

Cînd un Karajan îşi ridică bagheta în faţa celor 80 de membri atenţi ai orchestrei sale, cînd un Heifetz în ţinută de rigoare se pregăteşte să jongleze, în faţa a 3 000 de persoane, cu armonicele şi cu coardele duble calculate de către un Paganini, ei sînt, fără s-o ştie, moştenitorii direcţi şi îndepărtaţi ai omului mascat care scîrţîia din arcul său muzical pentru a vrăji o turmă de reni, ai omului pe care l-am evocat la începutul aces-

---

[1] Pentru amatorii de statistică, vom preciza că această „ispravă“ cinematografică reprezintă aproximativ 5 000 de portative de umplut cu note într-o singură noapte. Socotind în medie cinci măsuri pentru fiecare portativ, rezultă că, pentru a gîndi şi a scrie fiecare măsură, revine ceva mai mult de o secundă. Frumoasă performanţă, dacă ţinem seamă că, numai pentru gestul material al scrierii, o măsură ceva mai încărcată, de exemplu măsura a 3-a din *Visul unei nopţi de sabat*, necesită 1 615 trăsături de condei, dintre care 172 numai pentru viorile prime. Este niţel cam mult pentru o secundă, chiar şi în cinema.



Scanned with OKEN Scanner

tei introduceri. Dar cîte căutări, tatonări, reuşite şi eşecuri s-au acumulat pentru a permite această transformare !

O simplă formulă dintr-un tratat, prezentată elevilor de la cursul de armonie ca un monstru anorganic, cu un mod de întrebuinţare catalogat ca ultimul deschizător de cutii perfecţionat al concursului Lépine, este în sine o fiinţă vie ; putem urmări în istorie şi în texte geneza sa, naşterea sa, luptele pe care le-a purtat împotriva confraţilor săi ; uneori ea se impune, triumfă, generează la rîndul său ; ori, înfrîntă de către forţe opuse, dispare şi moare. Drama tonalităţii, ale cărei convulsii le trăieşte secolul XX, nu şfîşie oare în zilele noastre conştiinţa a sute de compozitori ?

În orice direcţie şi-ar întoarce privirea muzicianul care studiază arta sa, el se loveşte de o mie de probleme pe care cel care practică arta în mod automat le ignorează şi a căror soluţie trebuie să-i fie revelată de istoria muzicii.

O singură carte este insuficientă pentru acest joc de întrebări şi răspunsuri. Dar, cel puţin, vom încerca să ne oprim asupra unora dintre ele, fără a avea pretenţia să epuizăm lista lor.

N. B. *Lucrarea de faţă va fi urmată de un studiu paralel al problemelor cu caracter mai tehnic, care aici au fost omise în mod intenţionat. Această urmare, actualmente în pregătire, va apare probabil sub titlul* Muzica în căutarea izvoarelor sale. *Tabla ei de materii cuprinde, deocamdată, următoarele titluri :*

În căutarea unui solfegiu — În căutarea unei teorii — În căutarea unei sintaxe — Schiţa unei istorii a muzicii fără nume proprii.

Scanned with OKEN Scanner

# I.
# ÎN CĂUTAREA UNUI TRECUT

Scanned with OKEN Scanner

# PROLOG LA O ISTORIE A UNEI ISTORII A MUZICII

## UN MEDIC ŞI UN PREDICATOR

Nu m-aş fi gîndit vreodată să fac o Istorie a Muzicii de la începuturile ei pînă în zilele noastre ; şi nici nu aş fi îndrăznit măcar să mă apuc de ea, dacă n-ar fi fost Memoriile destul de curioase pe acest subiect, pe care le-am găsit printre manuscrisele Abatelui Bourdelot, unchiul meu, la fel de cunoscut de către savanţi pentru lucrările sale, ca şi pentru a sa Academie de Ştiinţe, şi printre acelea ale lui Bonnet Bourdelot fratele meu, medic curent al Regelui şi prim medic al Doamnei Ducese de Bourgogne.

„. . . Cu toate că mai bine de o mie două sute de autori au scris despre această Ştiinţă, nici unul nu s-a hazardat să facă o istorie a ei, cel puţin în limba noastră, fie din cauza nesiguranţei succesului, fie pentru că ideea nu i-a venit nimănui."

Bourdelot care scrie aceste rînduri de prefaţă în anul 1715 nu era muzician şi nici nu-l chema Bourdelot. Era distribuitor de salarii la Parlament, se numea Jacques Bonnet şi îndrăgise pînă într-atît misterele Cabalei („Afacerea otrăvurilor" din 1676 arătase prea bine voga lor), încît, atunci cînd i-a sunat ceasul din urmă, a refuzat cu hotărîre să se spovedească, strigînd în gura mare că, toată viaţa sa, un geniu familiar îl avertizase asupra evenimentelor viitoare şi că el nu era nicidecum în pragul morţii, deoarece acest geniu nu apăruse încă pentru a-l preveni.

Nu fusese muzician nici unchiul său, abatele Bourdelot, evocat în textul citat, şi care de fapt purta doar titulatura de abate, care îi dădea dreptul de a beneficia de veniturile unei abaţii [1]. Nici el nu se numea Bourdelot, ci Pierre Michon. Născut la Sens în 1610, intrase şi el *in nostro docto corpore* [2] şi fusese numit în 1642 medic al regelui. Cariera lui a devenit excepţional de strălucită atunci cînd, fiind chemat la

[1] De acelea ale abaţiei Macé. Unchiul susnumitului împrumutase şi el numele unui unchi de-al său, care îl îndrumase în studiile sale.

[2] Adică în corpul medical (N. trad.).

Stockholm în 1651 pentru a o îngriji pe regina Cristina grav bolnavă, a avut un noroc excepţional pentru un medic din secolul XVII : a reuşit să-şi lecuiască pacienta. Murind la 16 februarie 1685, în vîrstă de şaptezeci şi cinci de ani, a lăsat o seamă de însemnări pe care le-a adunat un timp îndelungat, cu intenţia de a scrie o lucrare aparţinînd unui gen necunoscut pînă atunci : o istorie a muzicii.

Aceste însemnări au apărut abia la treizeci de ani după moartea lui. Michon-Bourdelot a lăsat moştenire manuscrisele sale unui nepot şi confrate în ale medicinei, Pierre Bonnet, însărcinîndu-l să i le publice. Bonnet a adoptat la rîndul său numele de Bourdelot, dar nu a publicat nimic. Cînd a murit şi el, în 1708, aceste hîrtii, laolaltă cu ale sale proprii, au trecut în mîinile fratelui său, Jacques. Jacques Bonnet a luat la rîndul său numele de Bourdelot [1], continuînd astfel tradiţia acestei curioase dinastii avunculare [2], dar el cel puţin a publicat în cele din urmă, la editorul Cochart din Paris, prima istorie a muzicii în limba franceză. Dacă fratele lui ar fi urmat fără zăbavă instrucţiunile unchiului, aceasta ar fi deţinut, cronologic, primatul absolut între nenumăratele istorii ale muzicii care au văzut de-a lungul anilor lumina tiparului.

Căci, între timp, dinastiei Bourdelot i-au luat-o alţii înainte. Cinci ani după moartea lui Michon-Bourdelot, adică în 1690, a apărut la Dresda o istorie în acelaşi gen, de altfel la fel de proastă ca şi a lui, cu următorul titlu, care, după moda epocii, seamănă mai mult cu „reclama" unui negustor ambulant : *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auff unsere Zeit in moeglichster Kürtze erzehelt und vorgestellt werden* [3].

---

[1] Cel puţin în ultimele ediţii.

[2] Transmise de la unchi la nepot (N. trad.).

[3] *Descrierea istorică a nobilei arte a cîntului vocal şi instrumental, în care sînt povestite şi prezentate în chipul cel mai scurt posibil originea ei, dezvoltarea ei, perfecţionările ei, diferitele ei întrebuinţări, minunatele ei efecte, numeroşii ei duşmani, precum şi cei mai celebri practicieni ai ei, de la începutul lumii pînă în vremea noastră.* Bourdelot va fi mai puţin prolix, dar la fel de ambiţios : *Istoria muzicii şi a efectelor ei de la originile ei şi pînă în prezent.* În ediţiile următoare (au apărut în total 6 ediţii, pînă în 1743, la Paris, Amsterdam, Haga şi Frankfurt), el avea să adauge : *Istoria muzicii de la originile ei, progresele succesive ale acestei arte pînă în prezent şi o comparaţie între muzica italiană şi muzica franceză.* Dar această lungire a titlului nu este decît mărturisirea unui plagiat ; la textul primei ediţii fusese adăugată o copie după o cărticică de Lecerf de Viéville (*Comparaţie* etc.), apărută în 1705 . . .



Scanned with OKEN Scanner

Autorul acestei *Historische Beschreibung,* Wolfgang Kaspar Printz, supranumit von Waldthurn după numele oraşului din Palatinat, nu departe de Boemia, unde s-a născut în 1641, ne apare şi el ca un personaj pitoresc. În tinereţe, a studiat atît teologia, cît şi muzica, învăţînd să cînte la orgă, vioară şi trombon. Cariera şi-a început-o ca teolog şi a întreprins în Palatinat o campanie de predici luterane, care i-a atras neplăceri serioase. A fost aruncat în închisoare şi nu şi-a recăpătat libertatea decît în schimbul promisiunii că va renunţa la activitatea de predicator. Drept care, s-a consacrat muzicii şi s-a angajat ca tenor în capela prinţului elector al Palatinatului. Însă, urmărit de obsesia teologiei, nu s-a putut abţine de la controverse pe teme religioase ; ca urmare, a fost nevoit să-şi ia tălpăşiţa şi să bată drumurile pe jos, în cel mai strict incognito, fără a aştepta un răspuns la argumentele sale. Dacă ar fi să credem picaresca sa autobiografie, această călătorie s-a terminat într-un mod demn de a figura într-un roman. Rămas fără un ban — povesteşte dînsul — s-a angajat ca lacheu al unui călător olandez întîlnit întîmplător şi a colindat împreună cu acesta Germania şi Italia. În apropierea Mantovei, s-a îmbolnăvit şi a fost abandonat de către stăpînul său. O dată restabilit, o porneşte pe jos, pentru a se întoarce acasă prin Bavaria. Trecînd prin Promnitz, a fost deajuns să dea o audiţie ca să fie angajat capelmaistru al contelui. Însă, în 1664, războiul şi moartea contelui impun economii şi iată-l din nou pe drumuri. Devine atunci cantor la Triebel, pe urmă la Sorau, unde se căsătoreşte şi moare, cincizeci şi doi de ani mai tîrziu, în 1717.

*

Nici Bourdelot, nici Printz nu au scris o capodoperă. Dacă atît lucrarea medicului francez, cît şi aceea a predicatorului german, nu sînt lipsite de interes în paginile care vorbesc despre muzica din vremea lor, amîndouă nu sînt decît culegeri de născociri în capitolele referitoare la perioadele anterioare. Însă cei doi autori au pus bazele unei noi discipline : istoria muzicii. După cum constată Jacques Bonnet cu o mîndrie justificată, „cu toate că mai bine de o mie două sute de autori au scris despre această ştiinţă", nici unul „nu s-a hazardat să facă o istorie a ei". Aceasta fără îndoială din cauză că, pînă la o epocă uimitor de recentă, nimeni nu a socotit că o asemenea disciplină ar putea fi cît de cît utilă.

Într-adevăr, pînă la jumătatea secolului XVIII nu a existat decît un singur fel de muzică vie, capabilă de a stîrni interesul : muzica modernă. Revanşa posterităţii, „opera vieţii mele" nu sînt decît născociri romantice pentru uzul compozitorilor dezamăgiţi. Încă în vremea lui Bach,

muzica, după cum s-a exprimat foarte just Roland Manuel [1], era un „produs de sezon", destinat consumării imediate şi dispărînd după aceea fără ca cineva să se mire sau să manifeste cea mai mică părere de rău. Aproximativ cincizeci de ani — aceasta era, în cel mai bun caz, durata de utilitate a unei lucrări. După aceea, ea era uitată, dată la o parte şi înlocuită. La ce bun să fie păstrată amintirea ei ? Ea devenea o materie moartă, care nu mai prezenta interes pentru nimeni. Perrault zugrăveşte în celebrele sale *Basme* deşteptarea Frumoasei din pădurea adormită. Fiecare din cei treziţi o dată cu ea isprăveşte mişcarea pe care o începuse cu un secol în urmă : valetul aduce tava pe care acum o sută de ani plecase s-o caute la bucătărie ; calul îşi termină porţia de nutreţ centenar ; orchestra continuă, de la măsura la care se oprise, menuetul pe care îl cînta atunci cînd Frumoasa s-a înţepat la deget cu fusul vrăjit. Şi, remarcă autorul, „cu toate că această muzică avea deja vîrsta de o sută de ani, ea păru totuşi nespus de plăcută". Ne-am putea oare imagina, remarcă Roland Manuel, o asemenea frază scrisă în zilele noastre ? Să ne închipuim un muzician trezindu-se în anul 1957 şi continuînd executarea unei lucrări muzicale din 1857. El ar fi terminat fără îndoială să cînte un vals de Chopin (cînd muzicianul nostru a adormit, autorul valsului era mort de opt ani), afară de cazul că ar fi preferat muzica lui Liszt sau pe a lui Wagner (care tocmai lucra la *Tetralogie* şi avea să înceapă în curînd *Tristan*) ori, poate, o arie din *Traviata* sau vreo melodie de Schumann, care tocmai se săvîrşise din viaţă. Adică tocmai lucrări care constituie fondul repertoriului obişnuit, apărînd mereu pe afişele teatrelor noastre de operă, ale concertelor noastre simfonice de duminică şi ale recitalurilor noastre de succes, unde figurează alături de lucrări muzicale şi mai vechi. Şi avem fără îndoială dreptate să continuăm a le asculta cu plăcere. Însă pentru Schumann muzica lui Rameau era muzică vie ? Şi, cînd Lully începea să-şi acordeze viorile, cine se mai gîndea la Goudimel sau la Costeley ? Aceştia, la rîndul lor, se interesau oare de Binchois sau de Dufay ? Cîtuşi de puţin, după cum nici acestora din urmă nu le păsa de Guillaume de Machaut şi după cum, pentru Machaut, muzica lui Pérotin era de multă vreme literă moartă. Şi totuşi, de la o etapă la alta, distanţa este aproximativ aceeaşi.

De aceea, timp de secole, nimeni nu s-a sinchisit decît de muzica vremii sale.

În fond, primii istorici ai muzicii au fost poeţii.

---

[1] Compozitor şi muzicolog francez contemporan (n. 1891) (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

# ANTICHITATEA ŞI ISTORIA MUZICII

Primii istoriografi ai muzicii au fost aşadar poeţii. Nu există civilizaţie care să nu fi ţesut o legendă frumoasă în jurul originii şi a creării acestei arte miraculoase. Aproape în toate cazurile, un zeu a fost acela care a descoperit-o înainte de a o dărui oamenilor : ascultaţi de exemplu cum descriu chinezii inventarea gamei. Povestea datează din secolul III înaintea erei noastre, însă conţine rezonanţe ale unei tradiţii fără îndoială mult mai vechi :

„Împăratul Hoâng-ti a vrut într-o zi să atribuie muzicii note invariabile. El a trimis un maestru de muzică la hotarele imperiului — spre miază noapte după unii, spre apus după alţii. Acolo se afla un fel de pământ al făgăduinţei, unde, cu un mileniu înaintea erei noastre, se aventurase regele Moù simţindu-se atît de fericit, încît uitase drumul întoarcerii. Ministrul lui Hoâng-ti s-a întors aducînd o veste mare. În fundul unei văi retrase, văzuse bambuşi miraculoşi, toţi de aceeaşi mărime. Solul tăiase o bucată de tulpină între două noduri şi suflase în ea. Or, sunetul care se auzi era întocmai ca acela al vocii sale, cînd vorbea fără pasiune. Şi mai era sunetul acela asemenea murmurului unui pîrîu care izvora în acea vale şi care mai departe devenea fluviul Hoâng-hô. Atunci, două păsări, un fenix mascul şi un fenix femelă, s-au lăsat din zbor pe un copac ; primul a cîntat şase note, pornind de la acelaşi sunet ; femela lui a cîntat şase note diferite. Ministrul, după ce i-a ascultat cu atenţie, a tăiat alte unsprezece ţevi, corespunzînd, împreună cu prima, tuturor notelor pe care le auzise. Şi a înmînat stăpînului său aceste etaloane sonore, care au fost numite *liu*, adică *legile*. Misiunea lui fusese dusă la bun sfîrşit“ [1].

Toate mitologiile posedă asemenea istorisiri fabuloase, consacrate originii muzicii.

---

[1] După Louis LALOY, *Muzica chineză*, pp. 38—39.



Scanned with OKEN Scanner

După tradiţia hindusă, „muzica a fost la început o artă esenţialmente divină, practicată în paradisul lui Indra de către geniile Gandharvas şi de către nimfele Apsaras, artă pe care Brahma a extras-o din Vede şi a revelat-o speţei umane prin intermediul muni-lor sau al asceţilor. Meritul de a fi revelat arta muzicală este de asemenea atribuit lui Sarasvati, zeiţa elocinţei şi a artelor“ [1]. Sumerienii o atribuiau zeiţei Nina [2], iar asirienii o numeau pe zeiţa Ştar „flautul armonios cu două sunete“ [3]. Mitologia greacă este atît de bogată în legende care atribuie unor zei crearea artei muzicale, încît ar fi greu de formulat o preferinţă pentru una din ele : legenda lui Phoibos-Apollo, apoi cea a lui Orfeu, al cărui cult ajunge să se identifice mai tîrziu cu al lui Apollo [4], sau cea a lui Amphion, fiu al lui Zeus, care, după spusele lui Heraclid [5], a deprins de la tatăl său kitharodia [6] şi poezia kitharodică. Evreii sînt aproape singurii, dintre popoarele antichităţii, care conferă muzicii o origine istorică şi nu supranaturală. Chiar dacă acest lucru ar fi de natură să ne „rănească“ amorul propriu, Biblia atribuie inventarea muzicii seminţiei lui Cain, la a şaptea generaţie : fiul cel mai mare al lui Adam şi al Evei — spune Geneza — a avut ca fiu pe Enoch, care a avut pe Irad, care a avut pe Maviaël, care a avut pe Mathusaël, care a avut pe Lamech ; Lamech a avut două neveste, dintre care una, Ada, a născut pe Jabel, părintele tuturor acelora care trăiesc în corturi şi păzesc turmele ; fratele acestuia se numea Jubal şi a fost părintele tuturor acelora care cîntă la harpă şi la orgă [7]. De aceea, Jubal figurează uneori, înconjurat de instrumente muzicale, pe capitelurile sau în miniaturile evului mediu creştin [8].

Însă în plin secol XIII, un călugăr dominican, Ieronim din Moravia, autorul unui important tratat de muzică, nu va accepta fără rezerve o

---

[1] J. GROSSET, în *Encyclopédie de Lavignac*, I, 269.

[2] Ch. VIROLLEAUD şi F. PÉLAGAUD, *ibid.*, I, 38.

[3] *Ibid.*, 43.

[4] Cf. W. K. GUTHRIE, *Orfeu şi religia greacă*, ed. franceză, Payot, 1956.

[5] PSEUDO-PLUTARC, *De Musica*.

[6] Cîntatul la *kithara* — un instrument cu şapte coarde ciupite (N. trad.).

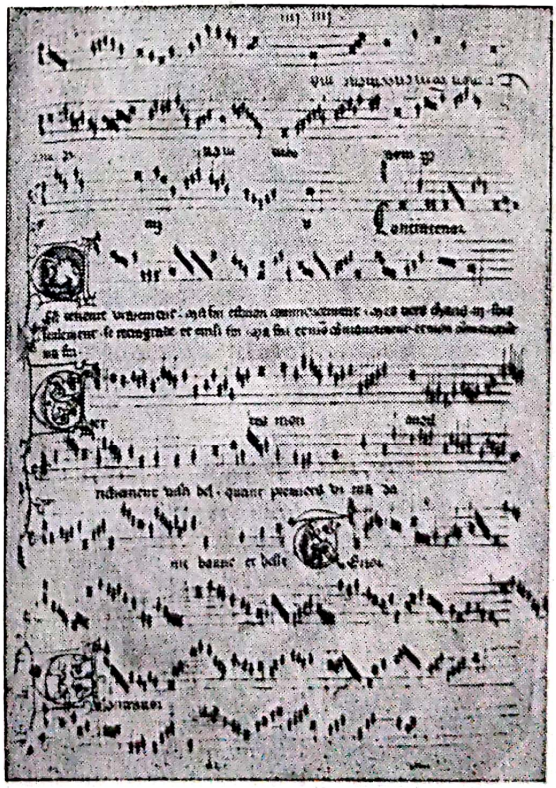
[7] Geneza, cap. IV. *Pater canentium cithara et organo*, spune Vulgata (versiunea latină a Bibliei — N. trad.). Cuvîntul *organum* este evident un neologism care înseamnă „orgă“.

[8] Jubal nu trebuie confundat cu fratele său vitreg, Tubal sau Tubal-Cain, „care a stăpînit meşteşugul lucratului cu ciocanul şi a fost iscusit în făurirea a tot soiul de obiecte din aramă şi fier“. Trebuie notat că, prin această rudenie, Geneza pare a situa naşterea muzicii instrumentale în epoca fierului sau a bronzului. Este însă dificil să se ia această deducţie în serios, deoarece există vestigii ale unor instrumente muzicale datînd din paleolitic.



Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA I. *Remediul muzical al mușcăturii tarantulei, 1641.*



PLANȘA II. *G. de Machaut: Rondoul* Sfîrșitul meu îmi e-nceputul.

Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA III. *Trubadurii, așa cum și-i imagina secolul XVIII.*

Scanned with OKEN Scanner

ascendenţă atît de regretabilă [1]. Moise — scrie el — vorbeşte, ce e drept, de acest Jubal ; dar alţii afirmă că inventatorul muzicii a fost Linus [2], Thebeus sau Zelus ; alţii cred că a fost Amphion [3], în timp ce Boetius îi acordă această onoare, *rationabiliter* [4], lui Pitagora [5]. Faptul că un călugăr predicator din secolul în care biserica creştină se afla la apogeul puterii sale pune astfel miturile eline pe acelaşi plan cu autoritatea Bibliei, constituie o ilustrare a nevoii de miraculos în explicarea originii muzicii — şi totodată o mărturie a forţei tradiţiilor Greciei antice, cu trei secole înainte de înflorirea umanismului.

. . . . . .

De aceste tradiţii se leagă şi tradiţiile noastre, atît în ce priveşte istoria, cît şi teoria. Cel puţin aşa se pare — poate din cauză că texte chaldeene, hittite sau sumeriene nu s-au păstrat. Un dialog atribuit multă vreme lui Plutarc [6], istoricul moralist din secolul I al erei noastre, ne transmite prima „istorie a muzicii" cunoscută nouă. Nume legendare, ca Amphion, centaurul Chiron, satirul Marsyas, se învecinează aici cu cele istorice ale lui Archiloc sau Sapho, însă totodată sînt deja citate date precise, sînt schiţate teorii atribuite cutărui sau cutărui gînditor, sînt enumerate diferite lucrări.

Acest dialog constituie, în istoria literaturii muzicale, un caz cu totul excepţional. Grecii au scris mult despre muzică, însă, cu excepţia acestui fals Plutarc, au făcut-o în calitate de filozofi, de teoreticieni, de matematicieni, iar nu de istorici. Numai cu totul incidental, într-un pasaj al unui dialog sau al unui tratat pedagogic, poate fi întîlnită cîte o infor-

---

[1] Adică inventarea muzicii de către urmaşii lui Cain — primul ucigaş, conform legendei biblice (N. trad.).

[2] Fiu al lui Apollo şi al Terpsichorei, a primit de la tatăl său lira cu trei coarde de in. Însă, înlocuind aceste coarde cu altele din intestine de animale, mult mai armonioase, zeul, invidios, i-a luat viaţa. (Fr. NOËL, *Dicţionarul fabulei*, 1815). Printre muzicienii citaţi de Plutarc mai figurează şi un alt Linos, din Eubeea.

[3] Fiu al lui Jupiter şi al Antiopei, soţia lui Lycus, regele Tebei. Mercur, al cărui învăţăcel a fost, i-a dăruit o liră, cu ajutorul sunetelor căreia el a înălţat zidurile Tebei (*ibid.*). Se cunoaşte frumoasa dezvoltare dată acestei legende de Paul Valéry şi ilustraţia ei muzicală datorată lui Honegger (*Amphion*, mimodramă sau liturghie scenică de Honegger, 1931 — N. trad.).

[4] Aşa cum cere raţiunea (*lat.*) N. trad.

[5] DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 6. Despre Pitagora, v. mai departe, p. 15.

[6] În realitate, lucrarea este fără îndoială o compilaţie scrisă mai tîrziu, şi anume în vremea împăratului Adrian (secolul II al e. n.). Cf. mai departe, p. 19, şi François LASSERRE, *Plutarc*, p. 104.



Scanned with OKEN Scanner

maţie de ordin istoric. Şi încă, de cele mai multe ori, aceste informaţii ţin de tradiţii necontrolate, şi unele elemente vădit legendare acoperă un fond verosimil — cînd real, cînd simbolic.

Căci legenda nu se opreşte în pragul mitologiei. Oamenii mari îşi au şi ei legenda lor. Unul din cei mai favorizaţi în această privinţă a fost celebrul Pitagora, marele matematician din secolul VI înaintea erei noastre, care nu s-a mulţumit numai să demonstreze teorema care-i poartă numele, binecunoscută de elevii din a patra, şi să inventeze tabla înmulţirii, ci mai este socotit că ar fi pus primele baze ale teoriei muzicale, în împrejurări pe care le vom relata. Cicero povesteşte în *De consiliis* cum, într-o zi, beţivi din Taormina, oraş maritim din Sicilia, aţîţaţi de o muzică bachică, au pătruns cu forţa în casa unei femei cinstite ; Pitagora, care trecea pe-acolo, i-a calmat într-o clipită, poruncindu-i auletului [1] să cînte spondei. Boetius, care relatează şi el această istorisire, [2] narează în continuare şi o alta, despre o curtezană închisă într-o casă rivală, şi care voia să dea foc clădirii. Pitagora trecea pe acolo, studiind stelele. Aflînd ce se întîmplă, el bănuieşte că femeia a fost scoasă din fire de sunetele unei muzici în modul frigic. Deoarece dojenile prietenilor rămîn fără efect, Pitagora trimite în mare grabă după un muzicant, pe care îl pune să cînte o melodie într-un alt mod, şi furia femeii se potoleşte. Acest om ilustru avea să devină pentru discipolii săi un personaj supraumân, aproape un semizeu. Se spunea că el auzea muzica planetelor în mişcare, înţelegea graiul animalelor, stătea de vorbă cu fluviile, îşi aducea aminte de existenţele sale anterioare [3]. Exagerările de acest fel au devenit atît de neverosimile, încît criticii moderni au ajuns să se întrebe dacă Pitagora însuşi nu este cumva un mit.

Peste tot, muzica era privită nu ca o artă de agrement, ci ca un puternic mijloc de acţiune pe plan religios, moral şi social. Platon face din ea una din temeliile „cetăţii" sale. Boetius relatează că spartanii au adoptat o moţiune de protest atunci cînd Timotheu a adăugat lirei încă o coardă [4]. Terpandru şi Arion îi scapă pe ionieni şi pe lesbieni, cu ajutorul cîntului, de boli grave. Hismenias îi lecuieşte pe beoţieni de gută în acelaşi chip. Empedocle potoleşte tot cu ajutorul muzicii furia unui oaspete. Aceste basme vor fi repetate cu fidelitate chiar şi după evul mediu şi Kircher va tipări în 1641 melodia indicată pentru vindecarea

---

[1] *Cîntăreţ la aulos* — instrument antic de suflat cu ancie (N. trad.).

[2] *De Inst. Mus.*, I, 1.

[3] Cf. CARCOPINO, Basilica pitagoriciană de la Porta Maggiore, p. 175.

[4] Ne-ar fi greu să ne imaginăm în ziua de azi un proiect de lege prezentat la Cameră, pentru a le interzice compozitorilor să rezolve treapta a şaptea printr-o mişcare suitoare sau să neglijeze recurenţa unei serii...



Scanned with OKEN Scanner

înţepăturii tarantulelor [1] (pl. I). Secolul XVIII, în loc de a pune la îndoială asemenea poveşti, va căuta, dimpotrivă, să le prelungească existenţa. Bonnet-Bourdelot povesteşte în 1743 că un vestit doctor de la curte îl asigura „că a lecuit pe o doamnă de neam mare, care îşi pierduse minţile din dragoste, datorită nestatorniciei iubitului ei ; el a pus un paravan în odaia acestei doamne, pentru a aduce muzicanţi, care rămîneau ascunşi privirilor ei ; dînşii îi dădeau trei concerte pe zi, iar noaptea îi cîntau melodii care potoleau durerea, şi altele menite s-o readucă în minţile ei, şi care erau alese dintre cele mai frumoase arii din operele domnului de Lully ; a fost nevoie de şase săptămîni pentru a o lecui de nebunia ei, dar, cu o oarecare osteneală, treaba a fost dusă la bun sfîrşit". Secolul XIX a făcut mare haz de astfel de poveşti, însă secolul XX a încetat să rîdă de ele, deoarece s-a observat că şi în zilele noastre majoritatea popoarelor primitive mai folosesc încă muzica în asemenea scopuri, şi unii se întreabă în mod serios în ce măsură s-ar putea utiliza această putere incontestabilă a muzicii, adaptînd-o la problemele mai prozaice ale productivităţi industriale [2].

O altă caracteristică a naraţiunilor „istorice" ale antichităţii este ignorarea oricărui proces de evoluţie progresivă, totul fiind prezentat într-un mod excesiv de simplificat, cu un nume de autor şi cu un brevet de inventator. De exemplu, pentru a explica „sistemul enarmonic" [3], falsul Plutarc nu se gîndeşte, aşa cum facem noi astăzi, să observe în practică fenomenele care prepară şi care justifică universal o atare concepţie [4]. El caută imediat un „inventator" : „Într-o zi, Olympos, cîntînd o bucată în care sărea adesea cutare notă, a observat, — spune dînsul, — că această frază suna frumos. Unind atunci două fraze identice, a obţi-

---

[1] Doftoricirea înţepăturilor tarantulei cu ajutorul muzicii mai este practicată în zilele noastre în sudul Italiei şi este însoţită de un adevărat ritual, care se încheie în biserică, în faţa altarului sfîntului Paul, clerul nefiind însă prezent. Nu mai există o melodie specială, însă cîntecele folosite trebuie, după cum spun cei iniţiaţi, să fie cîntate mai repede decît se cîntă în mod obişnuit. O ceremonie de acest gen a fost recent filmată de D. Carpitella, care a prezentat pelicula, împreună cu o comunicare, la colocviul de etnomuzicologie de la Wégimont din anul 1960.

[2] Cf. W. L. LANDOWSKI, *Muzica funcţională*, Paris.

[3] Formă a gamei în care două sunete din patru sînt deplasate la maximum, situîndu-se faţă de cel următor la un interval de un sfert de ton.

[4] Muzica grecilor antici, ca şi muzica multor popoare primitive din zilele noastre, posedă sunete „fixe" şi sunete „mobile", a căror geneză poate fi uşor explicată pe baza procesului formării intervalelor. Sunetele „mobile" îşi schimbă cu uşurinţă intonaţia atunci cînd sînt „atrase" de sunetele fixe vecine. Muzica noastră clasică mai cunoaşte încă acest fenomen sub o formă atenuată : unele trepte ale modului minor nu sînt aceleaşi, după cum melodia urcă sau coboară.



Scanned with OKEN Scanner

nut o gamă pe care a găsit-o admirabilă şi cu care s-a apucat să compună melodii“ [1]. Acest mod cam naiv de a concepe evoluţia avea să devină o adevărată tradiţie [2]. Un eminent istoriograf al sonatei a găsit o formulă pitorească pentru a defini punctul de vedere modern al muzicologiei : „Este vorba, — spune el, — de faimoasa problemă : de cîte grăunţe este nevoie pentru a face un morman de boabe de grîu ?“ [3].

Această problemă nu şi-a pus-o nimeni sau aproape nimeni pînă la începutul secolului XX. Istoria s-a scris ca şi cînd mormanul de boabe ar fi ieşit gata împachetat din acelaşi spic, fiind în plus prevăzut cu ştampila furnizorului şi cu data „fabricaţiei“.

Această curioasă ignorare a mecanismului evolutiv a avut o prelungire neaşteptată. Atîta timp cît ea a constituit un obicei al vremii, fără a surprinde pe nimeni — poate şi pentru că nimeni nu-i dădea atenţie — ea nu pare să-i fi deranjat cîtuşi de puţin pe compozitori şi nici să fi provocat la ei o reacţie oarecare. Pînă la începutul secolului nostru, nici unul din ei nu s-a lăudat vreodată că a inventat o formă, că a utilizat un acord inedit, că a preconizat un nou procedeu [4]. Şi tocmai în

---

[1] *Plutarc*, ed. Lasserre, p. 137. Am simplificat citatul, eliminînd amănuntele tehnice prea dificile pentru un profan. Menţionăm o dată pentru totdeauna că acest principiu va fi aplicat ori de cîte ori va fi socotit util, în toate citatele din lucrarea de faţă.

[2] Se mai putea citi în scrierile secolului XIX că portativul a fost inventat de Guido d'Arezzo, în timp ce în realitate numeroasele etape ale formării lui lente pot fi urmărite în manuscrise de-a lungul a trei secole. Încă se mai predă că „forma de sonată“ a fost inventată de Philipp Emmanuel Bach, fiul lui Johann Sebastian, cînd de fapt elementele care o definesc apar unul cîte unul într-o evoluţie care a durat un secol, iar Philipp Emmanuel nu o foloseşte cu mult mai mult decît o bună parte din contemporanii săi.

[3] Eugène BORREL, *Sonata*, p. 57.

[4] Beethoven sau Wagner de exemplu, care au fost novatori autentici, îşi fac o glorie din concepţiile lor de ansamblu şi niciodată din procedee tehnice. Dacă Wagner îşi numeşte opera *Zukunftmusik*, „muzica viitorului“, o face în funcţie de estetica sa teatrală, adică tocmai de acea parte a operei sale pe care viitorul a renegat-o pînă acum în modul cel mai necruţător. În schimb, în ce priveşte genialele sale inovaţii armonice, am căuta zadarnic o aluzie la ele de-a lungul interminabilelor sale disertaţii. Cînd César Franck redactează însemnări de concert referitoare la lucrări pe care discipolul său d'Indy le celebrează ca prototip al unor forme noi, el păstrează tăcerea asupra unor procedee pe care le consideră nişte simple reţete de laborator. Aceste reţete, după părerea generală a compozitorilor, nu interesează publicul, pentru care rezultatul singur contează (Cf L. VALLAS, *Adevărata istorie a lui César Franck*, p. 338). Debussy, care a scris într-un stil viol şi pitoresc numeroase articole savuroase, nu a strecurat niciodată în ele cuvintele „nonă“ sau „gamă din tonuri întregi“, care sînt, după cum ştie toată lumea, procedeele sale personale cele mai bătătoare la ochi.



Scanned with OKEN Scanner

momentul cînd istoria muzicii tinde să renunţe la noţiunea de invenţie „din nimic" şi descoperă pentru fiecare inovaţie un drum intern care depăşeşte simplul bun plac al creatorilor, aceştia, făcînd cale întoarsă fără să-şi dea seama, au început să fie preocupaţi să apară în ochii posterităţii ca nişte „inventatori" şi s-au apucat să-şi orienteze căutările pe această linie tocmai în momentul cînd sterilitatea ei a devenit evidentă [1]. S-a văzut un compozitor care a făcut pe un confrate să-i adreseze un certificat atestînd că el a folosit un anumit procedeu de scriitură la o dată care îi asigura prioritatea [2]. O bună parte din muzica actuală se bazează pe sisteme „inventate", datate şi semnate. Schönberg nu s-ar fi gîndit fără îndoială să caute în Plutarc bazele psihologice ale „revoluţiei" sale. Şi totuşi, ele pot fi găsite acolo.

*

Poate că au existat în antichitate şi alte tratate de istorie a muzicii. După părerea ultimului erudit care a studiat acest text [3], *De Musica* atribuită lui Plutarc ar fi ea însăşi un rezumat-compilaţie al unui predecesor foarte impozant şi din nefericire pierdut — o „istorie a muzicii" (*Mousiky istoria*) în 56 de volume a lui Denis cel Tînăr din Halicarnas, redactată în vremea împăratului Adrian şi rezumată cu un secol mai tîrziu în numai cinci volume de un oarecare Rufus ; şi tot din aceeaşi sursă şi-ar trage originea notiţele biografice referitoare la o serie de muzicieni şi poeţi, atribuite lui Hesechyius din Milet şi păstrate de către Suidas.

*De Musica* abundă desigur în inconsecvenţe şi în contradicţii ; totuşi, ea constituie o sursă de informaţii preţioase şi adesea de neînlocuit. Ea împrumută de la Platon cadrul tradiţional al unui banchet.

---

[1] Aceste invenţii, salutate în lucrările de specialitate ca „luări de poziţie" sau ca „elucidarea" unor „evidenţe orbitoare", rezervă adesea claritatea şi evidenţa doar celor iniţiaţi. „Dacă, de exemplu, — ne spune H. Stückenschmidt (*Muzica nouă*, p. 154) — se construieşte plecînd de la sexta mărită un acord mobil al cărui interval se va micşora constant cu cîte un semiton pînă ce ne oprim la terţa micşorată, ajungem la o sumă (de unsprezece sunete repartizate pe douăsprezece intervale a căror jumătate superioară şi cea inferioară se completează), echivalentă cu două triple acorduri majore la un interval tritonic... Această voinţă constructivistă, care lichidează habitudinile consonanţei şi ale continuităţii sonore legate de epoca romantică (*sic*) şi contribuie considerabil, etc." Aţi înţeles ? Eu nu, în orice caz nu înainte de a fi reflectat mai multe minute în şir, cu creionul în mînă... V. de altfel mai departe, p. 145.

[2] N. OBOUHOW, *Tratat de armonie tonală, atonală şi totală*, Paris, Durand, 1947, p. 111.

[3] François LASSERRE, *Plutarc*... Olten et Lausanne, 1954, pp. 102—104.



Scanned with OKEN Scanner

„În ziua a doua a sărbătorilor lui Cronos, excelentul Onesicrates invitase la un banchet comeseni cunoscători ai artei muzicii. Erau acolo Soterichos din Alexandria şi Lysias, unul din slujbaşii săi. O dată riturile îndeplinite, el a luat cuvîntul : „Prieteni, — spuse el, — nu la sfîrşitul unui banchet se cuvine să analizăm mecanismul vocii umane ; acest studiu cere o ocazie la care spiritele să fie mai puţin înfierbîntate de vin. Dar, deoarece cei mai buni gramaticieni definesc sunetul ca o clătinare a aerului perceptibilă auzului, şi deoarece ieri ne-am ocupat de gramatică... să vedem astăzi cea de-a doua dintre ştiinţele consacrate sunetului ; cred că aceasta este muzica... Aşadar, la rîndul vostru, spuneţi comesenilor voştri cine a practicat primul această artă, ce a făcut timpul pentru a o dezvolta, cine s-a ilustrat în ştiinţa muzicală şi, în sfîrşit, la ce poate ea fi folositoare şi în ce măsură".

Fiecare pe rînd dintre cei de faţă ia aşadar cuvîntul şi citează pe întrecute, care pe Heraclit, care pe Alexandru, Aristoxen sau Aristofan, comentîndu-i în treacăt pe Homer, Platon şi Aristotel. Apoi Onesicrates intonează peanul [1], face libaţii în onoarea lui Saturn, a copiilor lui divini şi a muzelor şi declară ospăţul terminat.

*

Apoi, timp de un mileniu întreg, nu va fi întreprinsă nici o altă încercare de acest fel.

[1] Imn în onoarea lui Apollo (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

# EVUL MEDIU ŞI ISTORIA MUZICII

Scrierile evului mediu sînt adesea mărturii excelente ale vremii lor, dar ele nu privesc niciodată prea departe în urmă. Dacă se întîmplă ca, la începutul unui tratat, un teoretician să-şi descopere un suflet de istoric, el nu face totuşi altceva decît să ni-i citeze pe Boetius şi pe Guido d'Arezzo sau să relateze legende mai mult sau mai puţin puerile.

Între altele, originea muzicii şi etimologia cuvîntului *muzică* reţin adesea atenţia lor. Pentru unii, *musica* derivă — dacă-mi daţi voie — din *moys* (apă), deoarece, conform falsului Sidrach, ea a fost inventată de Japhet [1], în timp ce acesta asculta zgomotul apei curgînd peste pietre, însă, după mărturia lui Ieronim din Moravia, îi spune aşa din cauza hidraulului [2], care *dicitur ab ydor quod est aqua* [3] sau chiar, după cum afirmă Isidor din Sevilla, *id est a querendo* [4]. Jean Cotton preferă să evoce elementul de compunere „muse" din cuvîntul francez *cornemuse* (cimpoi), iar un alt teoretician din secolul XIII comentează : *musicam quasi moduficam, id est a modulatione* [5]. Istoria muzicii medievale se face astăzi cu ajutorul pieselor de arhivă, al analizei unor lucrări sau tratate practice, al juxtapunerii unor mărturii parţiale ; nici un prototip al ei nu a putut fi schiţat „pe viu". Unul din cei mai prolicşi martori a fost un englez care nu bănuia cîtuşi de puţin că va fi botezat într-o zi „Anonimul IV al lui De Coussemaker". Scriind, spre sfîrşitul secolului XIII, un tratat consacrat în special notaţiei muzicale, el termină un

---

[1] Personaj biblic, unul din fiii lui Noe (N. trad.).

[2] *Hidraulul* sau *orga hidraulică* este un instrument muzical al antichităţii, inventat de Ctesibios din Alexandria cu aproximativ 300 de ani înaintea erei noastre (N. trad.).

[3] Îşi trage numele de la *ydor*, care înseamnă apă (*lat.*) (N. trad.).

[4] Adică de la susurul (apei) (*lat.*) (N. trad.).

[5] Cuvîntul „musica" este aproape cuvîntul „modufica", adică „cu modulaţii" (*lat.*) (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

capitol referitor la regulile de „proprietate" şi de „perfecţiune" arătînd că aceste reguli, care nu mai sînt la zi, spune el, erau utilizate pe vremea lui ... şi aceasta îi permite să schiţeze o notiţă istorică de vreo jumătate de duzină de paragrafe, care ne duce pînă la începutul secolului precedent ; el procedează la fel cu ocazia descrierii unor volume folosite altădată pentru coruri, şi această aluzie — rătăcită printre însemnări referitoare la nişte tratate de-ale lui Jean de Garlande [1] — este unica mărturie datorită căreia cunoaştem astăzi numele celor mai mari compozitori din scolul XII — Léonin şi Pérotin ; fără această întîmplare fericită, lucrările acestor doi compozitori ar fi rămas anonime, deoarece în manuscrisele lucrărilor lor, păstrate pînă în zilele noastre, nu figurează numele autorilor. Nici biografiile muzicienilor şi nici chiar numele lor nu au interesat pe nimeni înainte de sfîrşitul secolului XIII. Autorii nepreţuitului tezaur de melodii gregoriene ne vor rămîne pentru totdeauna necunoscuţi. Dacă în istoria vremii apar nume proprii, nu este vorba decît de nume de poeţi, cum ar fi Venance Fortunat, Théodulfe d'Orléans sau Hilaire de Poitiers ; tot în secolul XIII, sfîntul Toma d'Aquino va fi citat ca autor al vestitei secvenţe *Lauda Sion,* dar nu poate fi vorba decît de cuvintele acestei secvenţe, căci melodia ei exista cu mult înainte : o găsim folosită în secolul XII de către Adam de Saint-Victor şi de către un oarecare Hugues, supranumit primatul Orléans-ului. Dar cine este autorul acestei melodii ? Există măcar un autor în sensul pe care îl dăm noi acestui cuvînt ? [2].

Primii compozitori care au ieşit din anonimat şi au intrat direct în istoria muzicii au datorat fără îndoială această „ciudăţenie" faptului că erau în acelaşi timp atît poeţi, cît şi muzicanţi : ei au fost „les trouvers" — trubadurii din sudul Franţei, truverii din nord, iar apoi emulii lor străini. Dar poate că acest privilegiu a fost favorizat de rangul social al primilor trubaduri : cel mai vechi dintre ei a fost însuşi ducele de Aquitania Guillaume IX, conte de Poitiers, care la doisprezece ani stăpînea teritorii în comparaţie cu care cele ale regelui Franţei nu erau decît o biată provincie măruntă. Dar cine ştie dacă, înaintea lui, nu vor fi trăit alţi poeţi-muzicanţi pe care poziţia lor socială inferioară i-a făcut să cadă pradă uitării ? Eruditii s-au întrebat adesea cum ar fi putut un om ducînd o viaţă izolată, de felul lui Guillaume, să ajungă dintr-o dată la practicarea unei arte atît de perfecţionate, dacă nu ar fi avut predecesori ; oare răspunsul nu trebuie căutat tocmai în constatarea acestui simplu fapt social ?

---

[1] Teoretician muzical şi poet din secolul XIII (N. trad.).

[2] Despre ceea ce înţelegea evul mediu eclesiastic prin compoziţie muzicală v. remarcabila lucrare a lui S. CORBIN, *Biserica pornind la cucerirea muzicii,* ed. Gallimard, 1960, apărută în timp ce lucrarea de faţă se afla sub tipar.



Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, o dată cu apariţia trubadurilor şi a truverilor se naşte acel gust pentru biografiile muzicienilor, care va deveni unul din elementele esenţiale ale literaturii muzicale viitoare. Se poate chiar spune că această calitate de „înaintaşi" în materie devine şi mai evidentă dacă se ia în consideraţie caracterul de „vieţi romanţate" care predomină în acest gen de literatură. În 15 manuscrise conţinînd lucrări ale unor trubaduri, acestea sînt precedate de note biografice mai mult sau mai puţin dezvoltate. Acestea au fost multă vreme considerate ca documente istorice, pînă ce unor istoriografi veritabili şi cam indiscreţi le-a venit ideea să se apuce să verifice datele respective, sau cel puţin pe acelea dintre ele care puteau fi verificate, lucru care era posibil pentru o bună parte din ele. Această verificare a dat rezultate catastrofale. Să luăm un exemplu. Biografia lui Bertrand de Born narează o scenă patetică, preluată de toţi istoriografii din secolul trecut, printre alţii de Henri Martin [1]. Henric II, regele Angliei, asistînd la asediul castelului Hautefort, a reuşit să-l facă pe castelanul-trubadur să se predea. Învinsul s-a prezentat în faţa lui. „Tu eşti aşadar acela, — spuse regele, — care te-ai lăudat că ai atîta minte ?" — „Vai, — răspunse Bertrand, — se prea poate că am avut minte pe vremuri ; dar de cînd l-am pierdut pe fiul vostru (adică pe Richard Inimă de Leu, care a fost şi el truver), am pierdut toată mintea şi toată iscusinţa pe care se poate să le fi avut". Auzind numele fiului său, Plantagenetul începu să plîngă şi grăi : „Este cît se poate de firesc ca tu să-ţi fi pierdut mintea, căci dînsul te iubea ca pe nimeni altul ; de aceea, de dragul lui, îţi redau libertatea, bunurile şi castelul" [2]. Dar vai, nu Henric II, ci tocmai fiul său Richard a fost acela care l-a supus pe Bertrand ; tot în această unică notiţă au putut fi reperate alte cinci erori istorice de acelaşi ordin.

Aceste biografii de trubaduri, sau *razos*, par a fi fost redactate în secolul XIII şi la începutul secolului XIV pentru uzul jonglerilor care, cîştigîndu-şi existenţa cu cîntecele trubadurilor, aveau interesul să le facă mai atrăgătoare însoţindu-le cu cîte un comentariu referitor la autorul lor. Unul din aceşti biografi a semnat mai multe *razos* : este vorba de Uc de Saint-Circ. Or, acest personaj ne este cunoscut : el era un jongler care, începînd din anul 1210, a colindat Languedoc-ul şi provinciile învecinate, iar apoi, după 1220, a călătorit prin Italia, de unde se pare că îşi trag obîrşia numeroase *razos*. Cu cît era mai romanţată o biografie, avea cu atît mai multe şanse să placă. Critica modernă a descoperit izvoarele multora din aceste povestiri : cel mai adesea, nu este

[1] *Istoria Franţei*, ed. a 4-a, III, 509.

[2] După rezumatul lui Villemain ; cf. JEANROY, *Poezia lirică a trubadurilor*, 1934, I, p. 100.



Scanned with OKEN Scanner

vorba decît de o dezvoltare fantezistă pornind de la un anumit detaliu împrumutat unuia sau altuia din cîntece. Peire Vidal le închinase pe ale sale unei doamne numite sau poreclite Loba (Lupoaica). De aceea, el „a socotit galant să-şi asume numele de Lup şi a declarat că este gata să joace, cu orice riscuri, rolul acestei fiare sălbatice".

*De vreţi ca „Lup" să fiu numit,*
*Vă jur, puţin îmi va păsa*
*De-or lua gonacii urma mea*
*Şi-oi fi de-a pururi hăituit.*

. . . . . .

*Căci „Loba" zice că-s al ei*
*Şi vorba asta-i cu temei* [1].

Numai atîta este suficient pentru ca „biograful" nostru să se pună pe treabă : „Poetul nu s-a mulţumit numai să ia un lup ca emblemă pe blazonul său : el s-a îmbrăcat într-o piele de lup şi, astfel înveşmîntat, s-a avîntat în creierul munţilor. Ciobani şi cîini i-au luat urma ; plin de muşcături şi bătut crunt, a fost transportat, pe jumătate mort, la castelul frumoasei sale, care a rîs foarte, împreună cu soţul ei, pe seama năstruşnicei aventuri" [2]. Acelaşi „biograf" ne mai povesteşte şi că Peire Vidal îşi închipuia că are drepturi asupra imperiului Constantinopolului, deoarece se căsătorise cu o grecoaică despre care i s-a spus că e nepoata împăratului acestui oraş. Explicaţia este următoarea : „Adjectivul *emperial* — spune Jeanroy — capătă uneori sub pana poetului, ca şi cuvîntul *reial* (regal), înţelesul de „splendid", „strălucitor", „incomparabil". Cum el însuşi se socotea superior tuturor rivalilor săi, era firesc ca, potrivit unei tradiţii care, poate, nu constituie apanajul exclusiv al acelei vremi, el să-şi asume titlul de împărat al trubadurilor, lucru pe care l-a făcut, probabil, într-o lucrare care s-a pierdut ; într-o alta, din fericire păstrată, Peire Vidal, dorind să arate de cîtă preţuire se bucura din partea genovezilor, se împodobeşte cu titlul de *emperaire dels Genoes* (împăratul genovezilor)". De aici s-a născut toată povestea.

Unei lucrări de aceeaşi proveniență, *Povestirile unui menestrel din Reims,* îi datorăm o legendă care nu şi-a pierdut încă viabilitatea — cum că jonglerul Blondel (identificat ca fiind truverul Blondel de Nesles) a reuşit să-l găsească pe Richard Inimă de Leu într-o temniţă neştiută de nimeni şi să se facă recunoscut de către acesta cîntînd versuri pe care le compuseseră împreună ; acesta este, după cum se ştie,

[1] Ed. Anglade, 1923, pp. 106—107, trad. J. C.
[2] Jeanroy, p. 112.



Scanned with OKEN Scanner

subiectul piesei *Richard Inimă de Leu* de Sedaine[1], pe baza căreia Grétry avea să scrie una dintre cele mai celebre opere comice de la sfîrşitul secolului XVIII ; în timpul revoluţiei din 1789, directorul Conservatorului, Sarrette, a fost aruncat la închisoare pentru că unul din elevi fusese într-o zi auzit prin fereastră cîntînd la corn celebra arie a lui Blondel — *O Richard, o regele meu . . .*

Cel mai celebru şi mai mişcător dintre aceste *razos* este fără îndoială acela care i-a inspirat lui Edmond Rostand piesa sa *La princesse lointaine (Prinţesa îndepărtată)* (pe baza căruia Witkowski a scris mai tîrziu o operă) şi care fusese evocat anterior de către Petrarca şi Swinburne. Textul acestuia merită să fie citat o dată în plus.

Jaufré Rudel de Blaye fu om de viţă foarte nobilă, prinţ de Blaye, şi s-a îndrăgostit de contesa de Tripoli fără s-o fi văzut, auzind despre ea laude fără număr din gura pelerinilor ce veneau din Antiohia, şi-i închină multe poezii, cu muzică bună şi cuvinte cam sărăcăcioase (aici, povestitorul face rău că îşi asumă rolul de critic, căci reticenţa sa nu este împărtăşită de către literaţii moderni). Şi atît de tare dorea s-o vadă, încît se făcu cruciat şi plecă pe mare ; pe corabie, se îmbolnăvi şi fu dus la Tripoli într-un han, aproape mort. Contesa află de aceasta, veni la patul lui şi îl cuprinse în braţe. Şi el îşi dădu seama că ea e contesa, îşi recăpătă văzul, auzul şi simţirea şi-l lăudă pe Dumnezeu, care l-a ţinut în viaţă pînă-i fu dat s-o vadă. A murit în braţele ei şi ea l-a îngropat în casa Templului, cu mari onoruri, şi în aceeaşi zi se făcu călugăriţă, din cauza durerii pricinuite de moartea lui.

În faţa unei poveşti atît de frumoase, nu putem decît să-i blestemăm pe savanţii care, după cum ar fi spus Debussy, s-au apucat să vîre istoricul lor nas acolo unde nu trebuia, au datat cruciada lui Jaufré (1147), au cercetat lista conteselor de Tripoli pe care datele le puneau în cauză şi au demonstrat că Odierne, văduva lui Raimon I, singura eroină posibilă a acestei poveşti, a murit în 1161, la adînci bătrîneţe şi fără să se fi călugărit cîtuşi de puţin . . .

Dar totodată putem vedea cît de departe mai sîntem încă în secolul XIII de crearea unei istorii a muzicii care să fie într-adevăr istorie . . .

Adam de la Halle, mort între 1285 şi 1289, este poate primul truver şi, cu atît mai mult, primul muzicant de la care ne-a rămas, datorită „Jocului Pelerinului", ceva care seamănă cu o notiţă biografică serioasă. Şi încă, nu este vorba decît de o lucrare ocazională în versuri cu un caracter publicitar destul de analog aceluia din *razos*, şi a cărei veridicitate probabilă decurge pur şi simplu din faptul că ea a fost redactată curînd după moartea lui Adam de la Halle de către

[1] Dramaturg francez din secolul XVIII (N. trad.).

propriul său nepot, Jehan Mados. Dacă ea posedă în mod paradoxal o formă teatrală, aceasta se datorează faptului că era destinată să servească de prolog la o „reluare" a *Jocului lui Robin şi Marion*[1] la Arras în 1289 („premiera" avusese loc la Neapole); scrierea este în primul rînd o apologie a defunctului,

*Meşter Adam cel învăţat,*
*Frumos cum nu s-a mai aflat,*
*Plin de virtuţi ca nimeni alt.*

Şi dacă în secolul următor, cu toate numeroasele lacune, sîntem destul de bine informaţi asupra vieţii lui Guillaume de Machaut, faptul se datorează în parte rolului politic jucat de acest muzician, care a fost un timp îndelungat secretar al regelui Boemiei Ioan de Luxemburg, iar pe de altă parte faptului că el a socotit mai sigur să devină în repetate rînduri propriul său biograf — printre altele în *Veoir Dit* (*Istorisirea veridică*).

Acestea nu sînt decît excepţii ocazionale, care vor fi puţine la număr, chiar şi în secolul XV. Evul mediu se va sfîrşi fără să fi redactat vreodată, propriu zis, o „istorie" a muzicii sale şi fără să fi întreprins în mod obiectiv întocmirea unor note documentare asupra muzicienilor săi. Cu atît mai mult, în evul mediu nimeni n-a întreprins cercetări în domeniul muzicii trecutului, cu toate că teoria moştenită din vremuri vechi continua să fie predată celor ce studiau muzica, fără ca cineva să bage de seamă că ea nu mai corespundea cîtuşi de puţin muzicii vii.

[1] Lucrare muzical-dramatică cu caracter pastoral de Adam de la Halle (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

# RENAȘTEREA ȘI SECOLUL XVII ÎN CĂUTAREA ANTICHITĂȚII

Și totuși, tocmai din acest conservatism destul de pueril avea să renască, printr-un proces interesant, ideea însăși a unei istorii a muzicii, idee abandonată încă de pe vremea lui Denis cel Tînăr din Halicarnas.

S-ar putea crede într-adevăr că normal ar fi fost să se pornească de la muzica epocii respective mergîndu-se progresiv înapoi în timp, din ce în ce mai departe, sau din contra, să se urmărească evoluția de la origini pînă la contemporaneitate, fără a se omite, pe cît posibil, nici o verigă a lanțului. Dar n-a fost așa. Pînă la începutul secolului XIX, după cum am mai spus-o, orice muzică depășită era moartă și nimeni nu se mai interesa de ea. Este cunoscută vorba nemiloasă, și poate apocrifă, a fiilor lui Bach, care îl numeau pe tatăl lor „perucă bătrînă". Începînd cam din 1675, timp de peste o sută de ani convingerea generală a fost că muzica începe cu Lully. O dată Lully depășit și Bach regăsit de către primii romantici, Johann Sebastian a fost acela care a luat locul florentinului în rolul neașteptat de „creator" al muzicii. Abia la sfîrșitul secolului XIX această graniță a fost lărgită, înglobînd și Renașterea, după cum vom vedea mai departe.

Dar în acest vast cimitir al unor morți îngropați fără păreri de rău, o mică luminiță tremurătoare nu încetase să pîlpîie. Extravagantul conservatism al teoriei muzicale — care nu este nicidecum un privilegiu al trecutului — mai continua încă și în secolul XVI să le pretindă elevilor care studiau solfegiul să cunoască nu numai meandrele inextricabile ale „mîinii guidoniene" și cele 4 nume ale fiecărei note în mutațiile solmizării, inventate în secolul XI numai pentru facilitarea folosirii lui *si bemol* și devenite superflui de multă vreme [1], ci și descrierea tetracordurilor din epoca lui Aristoxene și eșalonarea tonu-

[1] Exact de cînd *si bemol* nu mai era singura „alterație" în cauză; or, *fa diez* apare spre sfîrșitul secolului XII, *do diez* în secolul XIII, *sol diez* și *re diez* în secolul XIV și *mi bemol* în secolul XV.



Scanned with OKEN Scanner

rilor după Ptolemeu. Tratatele, care sînt incapabile să ne spună exact dacă, într-o lucrare contemporană cu ele, un *fa* trebuie citit diez sau becar, sînt pline de tablouri referitoare la *hypatè hypatôn* [1] şi la sistemele cromatic şi enarmonic, despre care, într-un acces de sinceritate destul de rar, un teoretician din secolul XIII, Ieronim din Moravia, mărturiseşte că *speculatio fiet* — „vor deveni o simplă speculaţie" ; speculaţia avea să mai dureze mai bine de trei sute de ani şi să genereze prelungiri neaşteptate.

Importanţa umanismului, nu numai în epoca Renaşterii, ci şi în cele două secole următoare, este extrem de mare. Cearta dintre Antici şi Moderni [2] nu este numai un episod din istoria literaturii : ea este cheia de boltă a întregii istorii a culturii de-a lungul a aproape trei sute de ani, şi muzica nu face nici ea excepţie în materie. Dacă, treptat, a început să se manifeste interes faţă de trecutul artei muzicale, ajungîndu-se în cele din urmă să se scrie istoria ei, aceasta s-a petrecut la început exclusiv în cadrul acelei admiraţii nemăsurate pentru tot ce venea de la greci şi romani. Romanii fiind însă scoşi din cauză în ceea ce priveşte muzica, grecii rămîneau singuri în scenă. În lucrările autorilor antici erau descrise efectele miraculoase ale muzicii : Orfeu îmblînzind fiarele sălbatice, Amphion înălţînd zidurile Tebei cu ajutorul sunetelor lirei sale, Pitagora corijînd moravurile prin alegerea unor moduri apropiate. Aşadar — conchideau pe dată anticomanii — muzica greacă era de o perfecţiune incomparabilă şi, dacă propria noastră muzică nu mai este capabilă să zidească, ea singură, palatul Versailles, înseamnă că noi am pierdut secretul ei miraculos. [3] În consecinţă, trebuie să regăsim acel secret, să aprofundăm ceea ce mai putem încă să ştim despre acea frumoasă necunoscută, aplicînd toate acestea la propria noastră muzică, pentru ca şi ea să capete la rîndul ei acea minunată însuşire pe care nu a putut s-o piardă decît datorită decăderii ei.

Începînd din secolul XVI, mulţi s-au pus pe treabă. Ceea ce era cunoscut despre muzica greacă nu era decît teorie moartă, pietrificată datorită repetării ei mecanice de-a lungul unui mileniu întreg, o teorie în care modurile şi tonurile se încîlciseră în chip inextricabil, în care

---

[1] Numele unuia din sunetele tetracordului „celui mai grav", numit şi „tetracordul hypatei" (N. trad.).

[2] Controversă care, în a doua jumătate a secolului XVII, i-a împărţit pe oamenii de litere francezi în două tabere : una, în frunte cu Boileau şi Racine, susţinea preeminenţa anticilor în plan literar, în timp ce a doua, în frunte cu Perrault, proclama superioritatea literaturii moderne (N. trad.).

[3] Am văzut mai sus, în anecdota lecuirii unei femei cu ajutorul ariilor lui Lully, anecdotă relatată de Bourdelot, că ambiţia strămoşilor noştri era să-i egaleze pe antici în această privinţă.



Scanned with OKEN Scanner

cuvintele îşi schimbaseră înţelesul — iar uneori nu mai aveau nici un înţeles — şi în care descrierile unei maniere care cîndva fusese vie, dar care acum se stafidise complet, nu mai corespundeau cu nimic cunoscut în practică [1]. Dar, cel puţin, această teorie se păstrase şi mai putea fi folosită. Vom vedea în alte ocazii rezultatele surprinzătoare — şi adesea fericite — ale acestei veritabile nebunii colective. Vrînd să fie înainte de toate restauratoare, şi deci conservatoare şi antiprogresistă, ea nu a dus, pe tărîm arheologic, decît la eşecuri ; dar, transpusă în practică în mod intuitiv de către muzicieni de geniu, ea a declanşat curînd un modernism fără precedent — adică exact contrariul a ceea ce doriseră iniţiatorii mişcării. Ne vom limita aici la ceea ce are legătură cu capitolul de faţă.

„Revoluţia" umanismului nu a constat în descoperirea teoriei antice ; aceasta, după cum am mai spus-o, nu încetase să fie predată celor ce învăţau muzica. Elementul inovator a constat în faptul că această teorie a încetat să mai fie privită ca un reziduu inutil, conservat prin rutină — ceea ce era în realitate — şi că s-a încercat să se stabilească legături între vechea teorie şi arta vie a acelei vremi. Pentru aceasta, în loc de a se limita, aşa cum s-a procedat în evul mediu, la copierea unor formule şi tablouri lăsate de predecesori, care la rîndul lor le copiaseră de la proprii lor predecesori, muzicienii au început să le privească cu un interes pasionat şi au încercat să le aprofundeze. Acest fapt nu a fost decisiv pentru cunoaşterea textelor respective, deoarece, conform unui procedeu rămas general pînă în vremea noastră, ele erau luate în considerare pornindu-se de la deprinderile urechii din epoca modernă ; dar curiozitatea spiritului a căpătat în acest fel un stimulent nepreţuit, care a deschis drumul spre o nouă eră de investigaţii. Într-adevăr, nu trebuie uitat că, la început, această goană după muzica antică a fost iniţiată numai în vederea perfecţionării muzicii moderne. Restul a venit de la sine.

Prima ocazie a fost furnizată de o discuţie iniţiată spre sfîrşitul secolului XV, în legătură cu definirea numerică a unor anumite intervale. Într-adevăr, vom vedea mai departe că, din motive istorice, vechiul sistem acustic începuse să se dovedească insuficient tocmai în acea epocă şi necesita categoric o reformă. Această reformă a fost propusă cu curaj de către spaniolul Ramis de Pareja, în 1480. După cum era şi normal, imediat s-au ridicat oponenţi : Burtius, Gafurius, Spatarus, aşa cum îşi semnau ei scrierile polemice în limba latină. În 1529, un muzician din Modena, Ludovico Fogliani, apărînd ideile noi şi uitînd că erau noi, şi-a căutat un sprijin în teoriile lui Ptolemeu, declanşînd astfel o adevărată goană după texte vechi. După Ptolemeu, a fost chemat în ajutor

[1] Cf. J. CHAILLEY, *Imbroglioul modurilor*, Paris, Leduc, 1959.



Scanned with OKEN Scanner

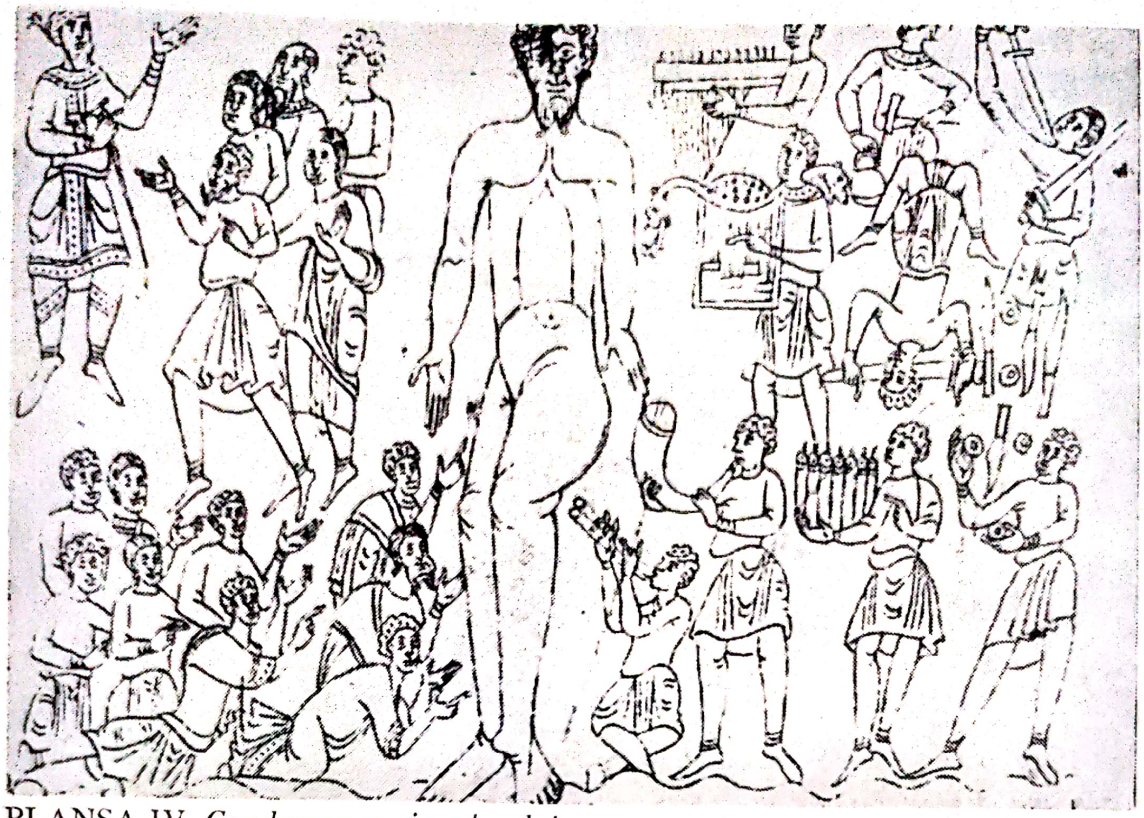
și Didym. Anticii nu erau oare deținătorii tuturor cunoștințelor și ai tuturor adevărurilor ? De altfel, practica avea să se alăture curînd teoriei. Un elev al lui Adriaen Willaert, descendentul spiritual al lui Josquin des Prés — don Nicola, supranumit Vicentino, pentru că era născut la Vicenza în 1511, a pus să se construiască un „archicembalo" și un „archiorgano" pentru a demonstra că „genurile" cromatic și enarmonic ale grecilor puteau fi o realitate. El a „dresat" în cea mai mare taină zece elevi aleși cu grijă, cu scopul de a-i învăța să cînte după intervalele antice, și a început să scrie motete folosind scările muzicale descrise de către autorii greci și calificate pînă atunci ca *speculatio.* În luna mai a anului 1551, a întîlnit pe un muzicant străin, care trăia și el la Roma — Vicente, zis Lusitano, deoarece era născut în Portugalia, la Olivença. Și iată-i pe amîndoi angajați într-o discuție aprinsă în legătură cu un motet — *Regina coeli,* care fusese executat recent și în a cărui analiză era vorba de „genurile" grecești. Discuția s-a încheiat printr-o provocare la întrecere, pecetluită printr-un pariu pe doi scuzi de aur și, în ziua de 7 iunie a aceluiași an, în capela Vaticanului, Vicentino și Lusitano, italianul și portughezul, se înfruntau într-un „turnir" în fața cantorilor capelei pontificale și a unui juriu de onoare. Acesta i-a dat în cele din urmă dreptate portughezului. Disputa a continuat pe calea tiparului și, în următorii cinci ani, fiecare din cei doi adversari a publicat cîte un tratat pe tema controversei lor : Lusitano în 1553 — *Introdutione facilissima e novissima,* iar Vicentino în 1555 — *Antica musica ridotta alla moderna pratica (Muzica antică adaptată la practica modernă).* Titlul acestui din urmă tratat este cît se poate de sugestiv pentru preocupările epocii : el arată clar de pe ce poziții abordase secolul XVI studiul textelor antice.

Au urmat alte lucrări, publicate de cei doi adversari și de alte persoane. Însă, în 1558, în istorie apare un nume nou, acela al venețianului Gioseffo Zarlino, elev — ca și Vicentino — al lui Adriaen Willaert, călugăr franciscan și viitor conducător al capelei San Marco din Veneția. Zarlino era deja celebru în calitate de compozitor : el publicase în 1549 o carte de motete la 5 voci și se bucura de o mare autoritate. În lucrarea sa *Istitutioni harmoniche* el reia idei emise înaintea lui, însă o face cu o amploare și o coerență cu totul noi. Sistemul pe care el îl preconizează fără să-l fi inventat avea să se numească, pentru posteritate, sistemul lui Zarlino.

Și el, la rîndul său, se sprijină pe *diatonon syntonon* al lui Ptolemeu și contestă competența lui Vicentino în domeniul muzicii antice. Cele două probleme — a intervalelor și a sistemelor „moarte" cromatic și enarmonic pasionau opinia muzicienilor erudiți nu din punct de vedere istoric, ci pentru că ei sperau să descopere aici cheia erorilor care au făcut să „degenereze" muzica modernă, răpindu-i capacitatea de a înălța



Scanned with OKEN Scanner



PLANȘA IV. *Condamnarea jonglerului : Adorarea lui Nabucodonosor, secolul X.*

PLANȘA V. *Reabilitarea jonglerului :*

*a) Jongler și muzicant într-un tonar liturgic, secolul XI.*

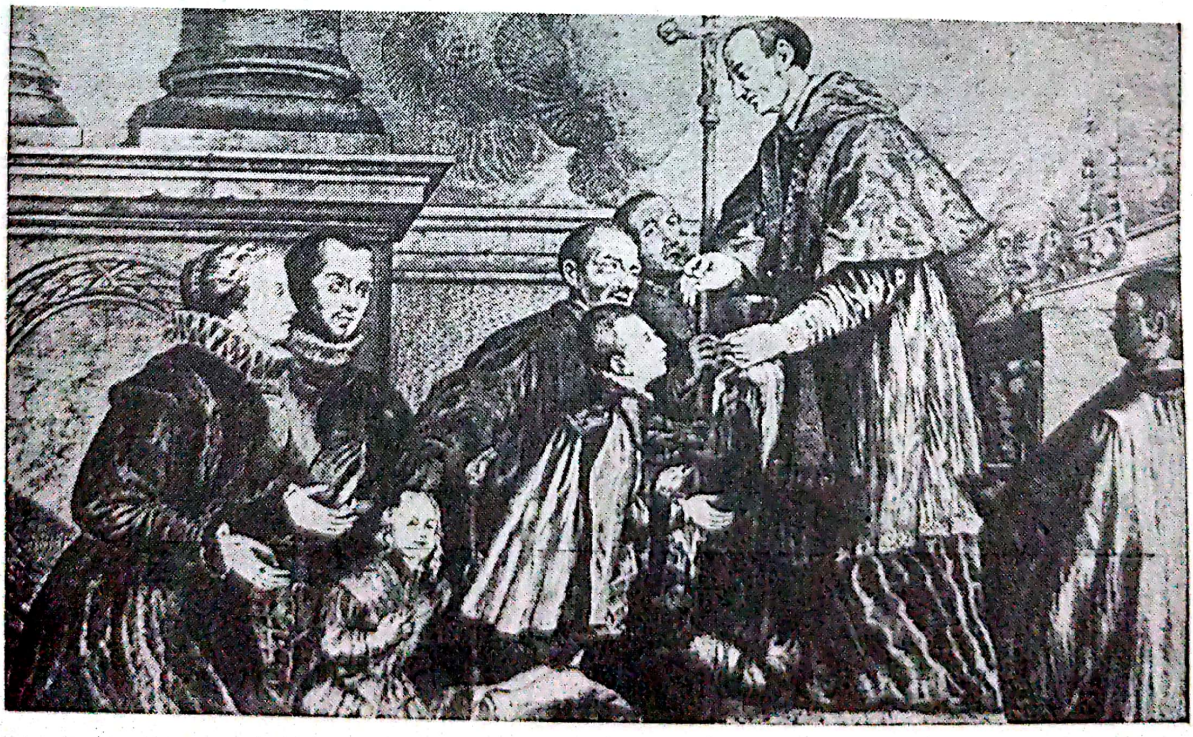
*b) Jonglerul de la Notre Dame, secolul XIII.*

Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA VI. *Pietatea activă. Împărtășania cavalerului. Secolul XIII.*

DOUĂ ASPECTE ALE PIETĂȚII INAINTE DE SECOLUL XIX.

PLANȘA VII. *Pietatea extatică. Împărtășania Sf. Ludovic de Gonzaga, secolul XVII.*



Scanned with OKEN Scanner

zidurile Tebei. Ei erau convinşi că, dacă vor reintra în posesia acestui puternic „Sesam, deschide-te !", vor regenera arta lor. Şi, din an în an, studiază textele cu tot mai multă atenţie.

Aceeaşi temă este dezbătută şi la Florenţa, în saloanele contelui Bardi, unde se discută cu aprindere nu despre renaşterea tragediei în muzică, aşa cum s-a crezut multă vreme, ci despre reînnoirea madrigalului prin mijloace împrumutate de la grecii antici. Muzicianul care are un cuvînt greu de spus în acest cerc este un adversar al lui Zarlino — Vincenzo Galilei, tatăl astronomului Galileo Galilei. În 1581 el publică o lucrare intitulată *Dialogo della musica antica e della moderna,* în care se vorbeşte pe larg, o dată mai mult, despre scările antice şi despre măsura intervalelor, puţin despre madrigal şi de loc despre o viitoare operă, la care nu se gîndise nimeni în saloanele lui Bardi [1].

Toate aceste discuţii, controverse, rivalităţi în jurul unor texte pe care fiecare pretindea că este singurul în stare să le înţeleagă, trebuiau să conducă în mod logic la ideea de a reuni aceste documente pentru a face o sinteză a lor ; iar toate tentativele disparate şi dezordonate de a stabili o legătură între textele antice şi muzica modernă, tentative sprijinite pe certitudinea că între cele două extreme ar exista o cvasi-identitate, mascată numai de deformări datorate perioadei de transmitere, trebuiau să conducă în mod la fel de logic la dorinţa de a cunoaşte istoria acelei transmiteri, adică la ideea, ce e drept schematică, a unei istorii a muzicii. Însă abia în secolul XVII s-a ajuns — în mod foarte confuz încă — la realizarea acestei pătrunderi a conceptului istoric în domeniul muzicii.

Primul pas în această direcţie a fost făcut în 1614, şi nu în Italia de data aceasta, ci în Germania, de către un muzician de la curtea ducelui de Brunswick, turingianul Michael Praetorius. Acest nume latin, care înseamnă „primarul unui sat", şi pe baza căruia s-a emis presupunerea că adevăratul său nume era Schulze, aparţinea de cincizeci de ani unei dinastii impozante de muzicieni, Michael fiind cel de-al cincilea reprezentat al ei. Lucrarea lui capitală, *Syntagma musicum,* a fost publicată la Wittemberg şi Wolfenbüttel [2] în trei volume, între anii 1614 şi 1620 (al patrulea volum, deşi anunţat, nu a mai apărut). Dacă ultimele două tomuri sînt nişte tratate cu caracter uzual, referitoare mai ales la organografie sau factura instrumentelor, în schimb primul, conceput în chip de introducere în limba latină, prezintă o trăsătură originală : este prima disertaţie în care problemele muzicale, referitoare mai ales, aşa cum se cuvenea, la antichitatea greacă, au fost abordate sub un unghi istoric.

---

[1] Vom reveni la această problemă în capitolul XXI.

[2] Oraş din ducatul Brunswick (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

Astfel, primul impuls a fost dat. De-a lungul întregului secol XVII nu se va scrie încă o veritabilă „istorie a muzicii", dar expunerile istorice, în care Grecia antică va mai rămîne încă multă vreme la loc de cinste, vor apărea din ce în ce mai des în lucrările de erudiţie muzicală.

Una din cele mai importante dintre acestea fusese precedată în 1627 de un prim extras, publicat sub un nume necunoscut : *Sieur de Sermes* şi intitulat *Tratat de armonie universală, care cuprinde muzica teoretică şi practică, antică şi modernă, cu cauzele efectelor sale îmbogăţită cu argumente împrumutate filozofiei şi muzicii.* În acest volum in-octavo de aproximativ 500 de pagini, autorul anunţa planul unei lucrări vaste, care a apărut abia peste nouă ani. Între timp, acelaşi autor misterios a mai publicat, una după alta, încă o lucrare anonimă : *Probleme de armonie, conţinînd multe lucruri remarcabile pentru fizică, pentru morală şi pentru alte ştiinţe* (1634) şi apoi, în acelaşi an : *Preludiile armoniei universale, sau probleme curioase, utile predicatorilor, teologilor, astrologilor, medicilor şi filozofilor,* lucrare semnată cu iniţialele L. P. M. M. Un asemenea titlu constituie, el însuşi, un adevărat program. Titlurile cîtorva capitole din cele două lucrări au şi ele acelaşi caracter :

— Se va discuta dacă muzica este plăcută, dacă ea trebuie să producă plăcere oamenilor învăţaţi, şi cum trebuie judecaţi cei cărora ea nu le place, cei care o disprețuiesc sau o urăsc.

— Se va discuta dacă practica muzicală este preferabilă teoriei, şi dacă trebuie să punem mai mare preţ pe cel care nu ştie decît să compună sau să cînte ori pe cel care cunoaşte raţiunea muzicii.

— Care sînt bazele astrologiei judiciare în raport cu muzica.

— Se va discuta dacă temperamentul unui muzician desăvîrşit trebuie să fie sanguin, flegmatic, biliar sau melancolic, pentru ca el să poată cînta sau compune cele mai frumoase arii posibile.

Trebuie însă notat că unele din aceste titluri nu sînt ridicole decît în optica modernă. De exemplu, cel de-al doilea nu face decît să reia un aforism inspirat din sf. Augustin şi enunţat de către Boetius, una din marile autorităţi din evul mediu, care afirmă că nici compozitorul, nici cîntăreţul nu sînt muzicieni, căci ei acţionează conform instinctului, singurul muzician adevărat fiind filozoful care ştie să raţioneze despre natura muzicii (Boetius era filozof). Guido d'Arezzo, în lucrarea sa *Musicae regulae metricae,* pusese chiar în versuri această frumoasă doctrină ; o vom regăsi în capitolul XXI.

Trei noi tratate aparţinînd aceluiaşi autor, dintre care unul în limba latină, au apărut în anul următor (1635), iar apoi, în 1636, a văzut în sfîrşit lumina tiparului marea lucrare anunţată : două enorme volume *in-folio* de 1500 de pagini, care, sub titlul de *Armonie universală,* au



Scanned with OKEN Scanner

făcut cunoscut adevăratul nume al lui L. P. M. M., alias Sieur de Sermes (anagramă aproximativă) : este vorba de Mirin Mersenne, călugăr din ordinul Minimes din Paris.

Cu tot caracterul confuz şi încîlcit al materialelor pe care le conţine, *Armonia universală* a lui Mersenne (în 1648 a apărut şi o ediţie prescurtată în limba latină) este una din cele mai importante lucrări pe care ni le-a lăsat secolul XVII. Deşi sînt pierdute într-un noian de consideraţii de tot soiul, ţinînd de filozofie, matematică, ocultism, acustică, organologie, teologie, cosmogonie etc., pasajele referitoare la istoria muzicii sînt numeroase, precise şi extrem de preţioase. Lucrarea îl situează pe autorul ei în rîndul marilor umanişti din secolul XVII care îşi scriau unul altuia de la un capăt la altul al Europei (Mersenne era şi el în corespondenţă cu Descartes, Huyghens etc.) şi datorită lui, mănăstirea din Place Royale (astăzi Place des Vosges), unde îşi petrecea viaţa, deveni, — aşa cum avea să devină mai tîrziu şi mănăstirea din Bologna a părintelui Martini [1] — un centru spiritual care atrăgea pe toţi savanţii străini în trecere prin Paris.

Un alt călugăr — de astă dată un iezuit german — a dorit să devină un emul al lui Mersenne. Se numea Athanasius Kircher şi era profesor de ştiinţele naturii. A predat această disciplină la universitatea din Würzburg, apoi s-a refugiat din Germania devastată de războiul de treizeci de ani, stabilindu-se în 1633 la Avignon ; ultimii ani ai vieţii i-a petrecut la Roma. Prima sa lucrare a fost, în 1641, un tratat de artă magnetică, în care figura printre altele, după cum am văzut, melodia indicată pentru lecuirea înţepăturii tarantulei — evident, o tarantelă. Lucrarea lui principală, intitulată, *Musurgia universalis* [2], nu este adesea decît o copie după Mersenne, într-o versiune condensată şi pe alocuri cu adăugiri. Însă Kircher avea să devină celebru datorită unei „descoperiri" care ţintea mai sus. Mersenne, în prima sa lucrare, dăduse traducerea în limba franceză a două tratate antice despre muzica greacă — unul de Bacchius şi un altul atribuit în mod eronat lui Euclid. Kircher a dorit să-l întreacă pe Mersenne. El a pretins că ar fi găsit la Monte Cassino, într-un manuscris nespecificat, melodia originală a unei ode de Pindar şi o oferi admiraţiei întregii lumi, copiată în notaţie greacă şi transcrisă în frumoase note moderne. Este uşor de imaginat entuziasmul stîrnit de o asemenea descoperire ! Într-adevăr, nu trebuie uitat că principalele notaţii autentice ale unor melodii greceşti antice,

[1] Teoretician şi istoric muzical din secolul XVIII (N. trad.).

[2] Nu-i dăm titlul complet, care ocupă paisprezece rînduri şi se încheie cu : ... *tum potissimum in philologia, mathematica, physica, mechanica, medicina, politica, metaphysica, theologia, aberiantur et demonstrantur !*



Scanned with OKEN Scanner

pe care le posedăm astăzi, au fost descoperite abia în secolul XIX [1]. În van s-au străduit mai tîrziu erudiţii să regăsească faimosul manuscris : oda lui Pindar a devenit repede tot atît de celebră ca şi „inventatorul" ei şi abia la începutul secolului XX a fost demonstrat definitiv că ea era un fals integral. Chiar şi în zilele noastre, o mai găsim încă citată foarte des în lucrări din cele mai serioase.

„Descoperirea" lui Kircher venea de altfel la momentul cel mai potrivit. Căci, după cum de sigur că aţi băgat de seamă, acel potop de disertaţii, controverse, teorii, contrateorii, care s-au succedat timp de două sute de ani, nu avea la bază aproape nici un document serios. Autorii din antichitate erau cunoscuţi prin intermediul tradiţiei din învăţămîntul muzical sau al traducerilor în latină ; nici un text autentic nu se oferise nemijlocit curiozităţii criticilor. Mersenne fusese primul care publicase traducerea a două din textele de acest fel. În 1652, istoria muzicii antice avea să ajungă în sfîrşit la ceea ce ar fi trebuit făcut de la bun început : la publicarea textelor în jurul cărora se purtau toate discuţiile.

Ca şi în cazul altor iniţiative de acest gen, şi aici primul pas a fost făcut de un amator. Marcus Meibomius (acesta era numele cu care îşi semna lucrările ; nu s-a putut afla niciodată dacă îl chema de fapt Meibom sau Meybaum), născut în ducatul Schlesswig în 1626, şi-a petrecut întreaga viaţă călătorind în căutarea unui editor pentru lucrarea sa — Biblia revăzută după textul ebraic — şi negociind fără succes o invenţie din domeniul marinei. În Suedia, l-a întîlnit pe Bourdelot, pe atunci medic al reginei Cristina, şi s-a certat cu el în urma unei întîmplări caraghioase : Bourdelot, foarte interesat de lucrările lui Meibom asupra muzicii greceşti, a avut ideea de a-i sugera reginei să-l pună pe acesta să cînte o lucrare muzicală antică — probabil, oda lui Pindar pe care Kircher tocmai o publicase. Meibom, care cînta fals, s-a executat în silă şi i-a purtat pică tot restul vieţii medicului francez pentru ridicolul cu care s-a acoperit în acea ocazie.

În orice caz, Meibom a fost primul — şi timp de două sute de ani, singurul — care a publicat după manuscrise textul grec original al principalilor teoreticieni ai antichităţii : ediţia sa, *Antiquae musicae auctores septem* (*Şapte autori de muzică antică*, 1652), însoţită de note şi de o traducere în limba latină, mai este încă utilizată în zilele noastre, cu toate erorile sale şi cu tot excesul său de corecturi.

O dată cu publicarea acestei lucrări, muzica greacă a putut să iasă din impasul disertaţiilor fanteziste şi să intre în faza constructivă a dis-

[1] Excepţie fac *Preludiul muzei* şi *Imnul soarelui* de Mesomedes, menţionate de V. Galilei încă în 1581.



Scanned with OKEN Scanner

cuţiilor autorizate. De altfel, acestea nu au întîrziat : încă în 1657, un matematician englez, John Wallis, i-a răspuns lui Meibom printr-o critică a lucrărilor acestuia, însă de astă dată critica nu mai era o simplă enunţare a unor păreri subiective şi îmbrăca o formă cu adevărat ştiinţifică. Astfel se încheia un întreg capitol din istoria muzicii — acela al preistoriei ei fanteziste. Cel următor avea să se bazeze pe criterii cu totul diferite. Romanului muzicii greceşti avea să-i urmeze o încercare de a scrie istoria ei.

De altfel, va mai fi nevoie de încă 150 de ani pentru ca acest nou capitol să se poată considera deschis în mod definitiv. Deşi adversarii, Meibom şi Wallis, au fost amîndoi nişte precursori. Muzicologia antichităţii, inaugurată de ei, nu va fi reluată de fapt decît în jurul anului 1820, de către Boeckh, Bellermann, Westphal etc. Între timp, vechiul miraj al reînnoirii cu ajutorul intervalelor sau al „genurilor" avea să dispară cu încetul, reapărînd totuşi din timp în timp : vom vedea că pînă şi Rameau s-a lăsat atras de el. Dar acest miraj îşi va fi pierdut ardoarea actualităţii. Alte chemări ale trecutului aveau să solicite atenţia de acum înainte ; vom vedea că istoria lor este şi ea la fel de interesantă.

Scanned with OKEN Scanner

# SECOLELE XVIII ŞI XIX ÎN CĂUTAREA EVULUI MEDIU

Divagaţiile asupra antichităţii constituiseră o ocupaţie pentru secolele XVI şi XVII. Acelea asupra evului mediu aveau să ocupe întreg secolul XVIII şi XIX. Cercetările metodice asupra antichităţii au fost iniţiate abia cu un secol în urmă : cele asupra evului mediu — în urmă cu numai cincizeci de ani ; şi doar de vreo douăzeci de ani au transpirat în afara cercului restrîns de specialişti.

Exceptînd într-o oarecare măsură cîntul gregorian, tinerii muzicieni care îşi făceau studiile la Conservator în jurul anului 1930 ignorau cu desăvîrşire existenţa unei muzici medievale demne de o oarecare atenţie şi-şi închipuiau cu toată sinceritatea că merg pînă în străfundurile preistoriei înşirînd cîteva cuvinte goale sau suprimînd cîteva sensibile într-un exerciţiu de cantată pentru Premiul Romei. În acea perioadă erau ignorate nu numai cele cîteva încercări de audiţii organizate de pionieri ca Amédée Gastoué sau Félix Raugel, dar pînă şi existenţa unor texte.

Trebuie să ne amintim că în secolul XIX notaţia medievală se mai citea încă traducînd-o în note întregi şi că mulţi se arătau indignaţi de lipsa de gust pe care o trăda o atare notaţie.

Să deschidem la întîmplare cîteva din lucrările care, pînă de curînd, se bucurau de autoritate ; iată ce citim, de regulă, în ele :

„Prima tentativă armonică (?) de a suprapune două sunete, dar, vai ! în raport de cvartă sau de cvintă... purta numele de diafonie sau organum : în zilele noastre am spune cacofonie. Nu o putem privi decît ca pe o eroare care a ţinut în loc timp de aproximativ vreo cinci secole evoluţia muzicii", (LAVIGNAC, *Muzica şi muzicienii,* ed. din 1942, p. 455).

„Cîtă bizarerie, cîtă duritate, cel puţin pentru urechea noastră modernă, în aceste ansambluri la două voci, din care terţele erau aproape totdeauna excluse !... Disonanţele, care au fost admise mai tîrziu în organum, nu au contribuit la îndulcirea acestor durităţi" (LANDORMY, *Istoria muzicii,* ed. revăzută din 1946, p. 22).



Scanned with OKEN Scanner

„Știm cu certitudine că aceste compoziții bizare erau cîntate în biserică... dar ne este greu să gustăm valoarea muzicală a unei asemenea arte. Piesele publicate... sună pentru urechile noastre cam ca citirea faimosului jurămînt din Strassburg[1]. Tot ce se poate spune în mod sincer este că Pérotin poseda simțul just al contrapunctului, căci de obicei el pare a-și da silința să facă vocile să meargă în mișcare contrară. Însă materialul pe care-l utilizează este ciudat de dur!" (COMBARIEU, *Istoria muzicii*, ed. din 1920, pp. 365—366).

Să deschidem acum la aceeași pagină lucrări recente:

„Noua artă polifonică își atinge apogeul spre sfîrșitul secolului XII cu Léonin și la începutul secolului XIII cu Pérotin cel Mare: acestea sînt primele două nume mari din istoria muzicii... Opera lui Pérotin ne relevă pe un muzician prodigios, unele din operele căruia, cum ar fi marele *Viderunt omnes* în patru părți, mai produc și în ziua de astăzi o impresie răscolitoare" (Roland DE CANDÉ, *Uvertură pentru o discotecă*, 1956, p. 29).

„Această însoțire (de linii melodice) nu mai este un simplu calcul cerebral, ci o operă de artă. Este un joc de arabescuri, în care folosirea mișcării contrare ușurează și echilibrează profilul ondulat al partidelor care se depărtează și se apropie între ele" (Émile VUILLERMOZ, *Istoria muzicii*, 1949, p. 50).

„Ars Antiqua, ilustrată de Pérotin, avea limpedea duritate, noblețea contururilor și nuditatea abstractă pe care le găsim atît în arhitectura primelor catedrale, cît și în teologia scolastică" (Roland MANUEL, *Plăcerea muzicii*, II, 1950, p. 101).

Se vede cît de mult s-a schimbat tonul, și în cît de puțin timp.

Într-adevăr, numai de puțin timp s-a observat că evul mediu, în ciuda numelui stupid cu care l-a gratificat secolul XVIII, nu era o simplă eră de tranziție, ci o epocă vie, extraordinar de interesantă și de fecundă. Deși de mai puțin timp ne putem baza aprecierile pe altceva decît pe niște basme puerile. În imensul inventar al acestora, istoria muzicii a deținut, după cum vom vedea, un rang extrem de onorabil.

Pentru umanismul secolului XVI și, în continuare, pentru secolul XVII, muzica ce a putut exista între epoca antică și secolul respectiv nu prezenta, prin definiție, nici un fel de interes. Am arătat că, pînă în secolul XVIII, muzica era exclusiv un „produs de sezon". Muzica trecutului era o muzică moartă. Muzica antichității constituia în ochii tuturor o excepție, nu prin ceea ce a fost ea într-adevăr, ci în virtutea mirajului universal al perfecțiunii antice. Toți pasionații pier-

[1] Cel mai vechi text în limba franceză păstrat pînă în zilele noastre și datînd din anul 842 (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

dutei Vîrste de aur au studiat-o — sau au crezut că o studiază — în funcţie de muzica vremii lor. Puţin le păsa de epoca intermediară, *medium aevum* — evul mediu.

În perioada la care am ajuns cu istoria noastră, aproape două secole de dizertaţii în jurul acestei muzici pierdute au sfîrşit prin a da naştere unui vag sentiment istoric. Am asistat, la Stockholm, la întîlnirea dintre Meibom şi Bourdelot — primul care a conceput ideea unei Istorii generale a muzicii, istorie al cărei obiectiv avea să mai fie încă centrat, în conformitate cu optica timpului, asupra a doi poli principali : muzica antică şi muzica modernă. Din cele 14 capitole ale lucrării lui Bourdelot, antichitatea ocupă capitolele I—IX, iar muzica vremii sale, capitolele XI—XIV ; capitolul X nu este decît un capitol de tranziţie, încropit în grabă şi purtînd titlul *Despre statornicirea muzicii şi a spectacolelor în Franţa, de la primii gali şi pînă în prezent.*

Dar marea noutate era însăşi existenţa acestui capitol de tranziţie. Este adevărat că, judecînd după ceea ce găseşte de cuvinţă autorul să introducă în el, nu este cazul să regretăm că acest capitol nu conţine materiale mai numeroase. Citim, de pildă, că după ce împăratul Carol cel Mare „a pus primele baze ale acelei faimoase Universităţi din Paris [1]... s-a alcătuit o societate de Muzicanţi, după pilda vechilor Barzi, pe unii din ei numindu-i Truveri sau Romancieri, care ticluiau Romane în rime, şi ei erau Poeţii acelei vremi ; alţii erau Cîntăreţii sau Menestrelii, adică muzicanţii care ticluiau melodii pentru cîntatul Romanţelor ; şi al treilea ordin erau Jonglerii sau Menestrierii, care sînt cei ce cîntă la instrumente..." Bourdelot citează apoi cîteva nume de truveri, pe care spune că le-a găsit în *Antichităţile* lui Fauchet ; printre aceştia figurează, alături de regele Navarei şi Thierry de Soissons, nume neaşteptate, cum sînt Carol de Anjou (fratele regelui Ludovic IX) şi Maria de Franţa (care a scris *lais* [2] narative, însă nu cîntece) şi, alături de vidamul [3] de Chartres şi castelanul de Coucy (referinţe exacte), nişte „Queus" de Marche [4] şi de Bretania (Bourdelot a citit prost cuvîntul *Quens,* care înseamnă conte). „Aceste trupe de muzicanţi — continuă Bourdelot — erau conduse de Poeţi, care făceau romanţe cu rime, ce fuseseră născocite la început de un oarecare Maître Eustache, care îl ticlui pe *Brut* în anul 1300" [5]. Apoi, după ce-l menţionează în

---

[1] Ea a fost înfiinţată în 1200 de către regele Filip Augustul, iar statutele şi le-a primit în 1215.

[2] Mici poeme medievale narative sau lirice (N. trad.).

[3] În evul mediu, locţiitor al unui episcop în atribuţiile laice ale acestuia (în special, comanda trupelor) (N. trad.).

[4] Veche provincie franceză, la sud de fluviul Loire (N. trad.).

[5] Romanul *Brut,* al cărui autor este Wace, datează din 1155.



Scanned with OKEN Scanner

treacăt pe Rioste (*sic*) [1], Bourdelot, care niciodată nu şi-a meritat mai mult prima parte a numelui [2], conchide cu următorul pasaj sublim: „În culegerea de cîntece şi vodeviluri, pe care cel dintîi le-a născocit Olivier Basselin [3], cele mai preţuite sînt acelea ale regelui Navarei (Thibaut de Champagne, 1201—1253), deşi consonanţele lor sînt foarte dure; dar nu găsim nici una scrisă despre vin. Cred că Baïf şi Ronsard s-au gîndit cei dintîi să-i unească pe Amor şi pe Bachus în cîntecele lor, imitîndu-l pe Anacreon". După care, fără tranziţie, „istoriograful" nostru trece la *Cîntecul lui Roland*...

Bourdelot are o scuză postumă: el a murit în 1685. Nu putem fi însă la fel de indulgenţi cu Jean-Jacques Rousseau, care şi-a terminat *Dicţionarul de muzică* în 1764, dar care rivalizează totuşi cu Bourdelot în ce priveşte inepţiile. Iată notiţa pe care o consacră trubadurilor la articolul *Cîntec*:

„Acest gen a trecut de la greci la romani şi multe din odele lui Horaţiu sînt *cîntece* galante sau bachice... Modernii îşi au şi ei *cîntecele* lor de diferite speţe, după geniul şi gustul fiecărei naţii. Dar francezii întrec toate popoarele Europei în arta de a le compune... Ei s-au complăcut în acest amuzament, în care au excelat în toate timpurile, o dovadă fiind vechii trubaduri. Acest popor fericit este totdeauna vesel, luînd totul în glumă; femeile sînt foarte galante, bărbaţii foarte uşuratici, ţara produce un vin excelent; cum să nu se cînte aşadar fără încetare într-o asemenea ţară? Mai avem încă vechi *cîntece* de Thibaut, conte de Champagne, bărbatul cel mai galant al secolului său, cîntece puse pe muzică de către Guillaume de Machaut (*sic*). Marot a făcut multe cîntece care s-au păstrat; şi graţie melodiilor lui Orlando (di Lasso) şi ale lui Claudin (de Sermisy sau Le Jeune?) ni s-au păstrat de asemenea multe *cîntece* ale Pleiadei lui Carol IX (*sic*). Nu voi vorbi de *cîntece* mai moderne, cu care muzicienii Lambert, du Bousset, La Garde şi alţii şi-au făurit un renume... deşi nu toţi sînt atît de celebri cum ar fi contele de Coulanges şi abatele de l'Attaignant..."

Or, în 1764, muzica truverilor — spre deosebire de restul muzicii medievale — începea să iasă cîte puţin din întunericul uitării.

În 1742, Levesque de la Ravallière publicase pentru prima dată muzica şi cuvintele cîtorva cîntece ale lui Thibaut de Champagne: „*Să nu ne aşteptăm*, — scrie el în prefaţa sa, — *ca muzica veche să încînte urechea la fel ca şi cea modernă. Gustul variază de la un secol la altul: ceea ce fermeca atunci va părea insipid datorită marii sale simplităţi*...

---

[1] Ludovico Ariosto (1474—1533), autorul poemului *Orlando furioso*, unul din principalii poeţi ai Renaşterii italiene.

[2] În limba franceză, *bourde* înseamnă minciună, balivernă (N. trad.).

[3] Olivier Basselin a trăit în secolul XV.



Scanned with OKEN Scanner

*Într-adevăr, compoziția muzicală nu era atît de dificilă și de savantă cum este astăzi . . . O poezie perfectă face să se nască o muzică excelentă. Și una și cealaltă erau, cu aproximație, de aceeași valoare pe vremea primelor noastre cîntece. . . Cîntatul celor vechi avea un ambitus mult mai mic decît cel din ziua de azi, cînd se lucrează mult la cultivarea vocii*".

Această apreciere fusese precedată de o alta similară, emanînd totuși de la un erudit demn de toată stima, abatele Lebeuf, canonic din Auxerre, care în lucrarea sa *Dizertație asupra stării științelor în Franța de la moartea regelui Robert pînă la moartea lui Filip cel Frumos*, pentru care a primit un premiu din partea Academiei în 1740, se exprimă despre truveri în felul următor : „*Vedem, cercetînd asemenea cîntece, notate în secolul XIII după metoda Aretinului* [1], *că ele nu erau de loc melodioase, sau că se lăsa în seama cîntăreților grija de a le înfrumuseța . . . Ne putem da seama de aceasta din colecțiile* de cantiques *vulgare sau de cîntece franceze din secolele XII și XIII, aflate la Paris în cîteva biblioteci. Ele nu erau altceva decît cîntări gregoriene*".

În 1780, în al său *Eseu asupra muzicii*, care s-a bucurat de autoritate multă vreme, Jean-Benjamin de Laborde, avînd la îndemînă culegerea de cîntece cunoscută în zilele noastre sub numele de *Chansonnier de l'Arsénal* [2], și care aparținea pe atunci marchizului de Paulmy, a publicat, transcriind, de bine de rău, în notație modernă, muzica a vreo zece cîntece, dintre care două compuse de castelanul de Coucy, unul de Raoul de Ferrières și unul de Gautier d'Épinal. Comentariul său este curios și se aseamănă cu acela al lui Lebeuf. „*Aproape toți acești poeți* — spune el — *compuneau melodiile cîntecelor lor, însă aceste melodii nu erau decît cîntări gregoriene, ba chiar, ei nu făceau decît să parodieze pur și simplu cîntări bisericești. La sfîrșitul multora din cîntecele lor găsim primele cuvinte ale imnului a cărui melodie este și aceea a cîntecului*". Această stranie explicație se bazează pe o dublă eroare : Laborde a luat motetele drept cîntece și referința tenorului drept „indicarea melodiei pe care era compusă bucata" [3] !

---

[1] Guido d'Arezzo, căruia, timp de cîteva secole, i s-a atribuit în bloc tot ceea ce produsese evul mediu în domeniul teoriei și al notației muzicale.

[2] Numită astfel, deoarece este păstrată la *Biblioteca Arsenalului* — cea mai mare din Franța după *Biblioteca Națională* (N. trad.).

[3] Cf. Th. GÉROLD, *Deșteptarea, în Franța secolului XVIII, a interesului pentru muzica profană a evului mediu*, publ. în *Mélanges La Laurencie*, Paris, Droz, 1933, pp. 223—224 și J. CHAILLEY, *Muzica evului mediu văzută prin prisma secolelor XVIII și XIX*, publ. în *Mélanges P. M. Masson*, Paris, Richard Masse, 1955, pp. 95—107. În capitolul de față, s-au făcut numeroase împrumuturi din acest din urmă articol, ce poate fi consultat pentru referințe de detaliu pe care n-am găsit necesar să le reproducem aici.



Scanned with OKEN Scanner

Este adevărat că același Laborde era ferm convins că *Cîntecul lui Roland* fusese descoperit de marchizul de Paulmy în fragmente pe care acesta „*le-a adunat* (și) *înfrumusețat cu numeroase cuplete, care sînt absolut în același spirit,* (pentru a face din el) *un cîntec fermecător* (sic)“:

*Soldați francezi, cîntați-l pe Roland ;*
*Ce-a făurit a țării sale slavă* etc.

Așadar, iată că, începînd cam din anul 1760, cîntecele secolului XIII nu mai sînt disprețuite, și sînt chiar citate cu simpatie ca strămoși ai romanțelor, care începeau să fie la modă datorită lui Jean-Jacques Rousseau. Rousseau însuși, la articolul „Cîntec“ din *Dicționarul de muzică,* plasează straniul rezumat citat mai sus, care urmează pe de-a-ntregul linia „erudiției“ lui Bourdelot.

În orice caz, este sigur că, dacă ignoranța pe care o vădesc asemenea aprecieri ne poate părea destul de amuzantă, tonul lor nu mai este sarcastic. Ce se întîmplase ?

S-a întîmplat că, pentru a fi la unison cu mișcarea literară, care instaurase voga romantică a „stilului trubadur“, ajunsă la apogeu în jurul anului 1774, după publicarea de către abatele Millot a *Istoriei trubadurilor* de Sainte-Palaye, naive romanțe arhaizante, care nu erau decît niște contrafaceri de la un cap la altul, încep să circule sub numele de „cîntece ale truverilor“ și cîștigă o aprobare care ar fi surprins la culme pe presupușii lor autori.

Aceste așa-zise cîntece medievale sînt de cele mai multe ori simple falsuri ; printre autorii probabili, fie ai cuvintelor, fie ai muzicii lor, îi întîlnim pe marchizul de Paulmy, care îl avusese poate pe Laborde în slujba sa ; pe Moncrif, autor prea puțin cunoscut, născut în 1687 și mort în 1770, una din romanțele căruia a fost publicată în *Noutățile istorice* ale lui Baculard d'Arnaud și ale cărui falsuri au fost reproduse în 1765 în *Antologia franceză* a lui Monnet ; pe Papavoine, violonist, în orchestra Comediei Italiene, care a devenit în 1780 prim violonist și „maestru de pantomimă“ la Haga ; poate chiar și pe Laborde, căruia Gérold îi atribuie un cîntec pe patru voci, dat drept o lucrare a lui Richard Inimă de Leu și care figurase la început într-un roman din anul 1705 : *Turnul întunecos și zilele luminoase, povești engleze însoțite de istorioare și extrase dintr-o veche cronică scrisă de Richard Inimă de Leu, regele Angliei,* scris de o oarecare domnișoară L'Héritier. Vom nota că din acest roman, dezvoltare a legendei pe care am citat-o mai sus și în care Blondel de Nesles figurează ca „maestru de muzică al lui Richard III“, s-a inspirat Sedaine cînd a scris piesa *Richard Inimă de Leu,* care a devenit celebră datorită muzicii lui Grétry.

Rolul lui Laborde în această poveste este destul de neobișnuit. Dacă el a apreciat prea puțin muzica și stilul literar al truverilor, în schimb



Scanned with OKEN Scanner

le-a cunoscut atît cît era posibil în perioada respectivă. Şi totuşi, el nu se jenează cîtuşi de puţin să treacă de partea falsificatorilor. Poate că o făcea din fidelitate faţă de marchizul de Paulmy, posesorul manuscrisului aflat în zilele noastre la *Arsenal,* şi care conta pe această calitate a sa pentru a-şi face un renume literar ca adaptator ? În orice caz, după ce a publicat, după cum am arătat, textul literar corect al unui număr de cîntece, dintre care trei de Colin Muset, şi chiar le-a tradus mai mult sau mai puţin literal, Laborde nu se sfieşte de fel să prezinte ca aparţinînd aceluiaşi autor şi ca fiind tradusă de D. marchiz de P. (adică Paulmy) o romanţă în stilul lui Rousseau — *Robinet şi Mariette,* adăugînd cu cinism : *„Este cel mai vechi cîntec de dans pe care îl cunoaştem“.*

Această antologie caraghioasă ar putea fi continuată. În pagina următoare, găsim *„romanţa cîntată de frumoasa Izolda în romanul lui Tristan din Leonnois“*, tradusă şi ea de către marchiz, însă, în legătură cu ea, Laborde uită să noteze, cum a avut tupeul să facă o dată (una singură) : *„Nu am putut da de urma originalului“*, ceea ce lasă să se înţeleagă că în cazul celorlalte cîntece a găsit originalul ! Iată, pentru edificare, strofa finală :

*Iarna-i oglinda indiferenţei,*
*Dar să ne-nfrîngă ea n-ar putea*
*Şi numai chinurile absenţei*
*Sînt gheaţă pentru inima mea.*
*Topeasc-o grabnic a ta prezenţă*
*Şi focu-acelui amor tiran,*
*Frumos Tristan,* (bis)
*Iubit Tristan.*

Exemplul cel mai tipic al acestei colaborări multiple şi nemărturisite ne este oferit de un cîntec rămas celebru, *Ah, frumoasă blondă,* pe care îl vom vedea circulînd în patru versiuni şi sub două nume de truveri diferite. El a fost scris fără îndoială de Moncrif, care, în culegerea sa *Selecţie de cîntece,* afirmă că autorul ar fi Raoul de Soissons. Versiunea originală, care, trebuie s-o spunem, a fost reprodusă de Monnet, avea să fie publicată din nou în 1855 de către Weckerlin, în al doilea volum al *Ecourilor vremii trecute.* De data aceasta, Weckerlin denunţă frauda, dar aceasta nu-l împiedică să reproducă melodia la loc de cinste, armonizînd-o în felul său. De asemenea, Laborde o reia în lucrarea sa *Eseu asupra muzicii,* dar, muzica lui Moncrif nesatisfăcîndu-l probabil, o înlocuieşte cu o alta, mai mişcătoare după părerea lui datorită abundenţei de rulade şi de triluri cu punct de orgă. O prezintă la patru voci, însă într-o armonizare atît de neîndemînatică, încît e greu de crezut, cum ar vrea Gérold, că ea îi aparţine. Ulterior, gusturile evoluează întrucîtva şi regăsim cîntecul, travestit de astă dată în romanţa în cel mai pur stil



Scanned with OKEN Scanner

Empire şi atribuit lui Thibaut de Champagne, cu bas cifrat, în mai multe lucrări ale prea celebrului Castil-Blaze [1], printre altele în a sa operă-potpuriu *Pădurea din Sénart* şi în apendicele primului volum al lamentabilului său *Dicţionar al muzicii moderne* din 1821 (pl. IV-a).

Chiar dacă asemenea cîntece sînt falsuri neruşinate, ele posedă uneori un punct de plecare literar sau chiar muzical în opera truverilor, travestită după moda zilei. Gérold a semnalat în a doua strofă a unui cîntec de Thibaut, *Din nou trebuia să cînt,* două versuri din care se prea poate ca Moncrif să fi luat ideea unei romanţe pe care o atribuie acestui poet : *Vai, dacă aş putea uita. Ah, frumoasă blondă* ar putea la rîndul său să treacă, cu oarecare bunăvoinţă, drept parafraza strofei a patra a unui cîntec de Raoul de Soissons, *Trebuia să fac şi să încep un cîntec.*

Iată prima strofă a romanţei lui Moncrif, în care caracterul arhaic al ultimului cuvînt [2] trebuia fără îndoială să slujească drept probă de autenticitate :

*Zînă bălaie,*
*Cu trup mlădiu,*
*Ochi de văpaie*
*Şi rîs zglobiu,*
*Cu-nfocare doar un lucru doresc —*
*Un prea dulce sărut să-ţi răpesc.*

Opera şi opera comică nu puteau să nu profite de pe urma unor atît de frumoase „descoperiri". În opera-balet *Uniunea dintre dragoste şi arte* din 1773, Étienne Joseph Floquet, muzician din Aix, care încercase la un moment dat să se erijeze în rival al lui Gluck, consacră cea de-a treia intrare unei „pastorale eroice", intitulate *Curtea amorului sau Trubadurii,* care pune în scenă dragostea romanescă dintre cavalerul Floridan şi frumoasa Aglae, ce prezidează Curtea amorului în mijlocul „trubadurilor dansînd". Libretul, semnat cu numele Devaux, aparţine în realitate abatelui Lemonnier [3].

---

[1] Castil-Blaze, fost notar la Cavaillon (Vaucluse), a devenit critic muzical la *Revue de Paris* şi la *Constitutionnel* ; printre altele, a „travestit" opera *Freischütz* în *Robin des Bois.* Acesta a fost un gest de ingratitudine faţă de Weber, căci, fără s-o ştie, acesta asigurase succesul unui cor din *Pădurea din Sénart,* pe care Castil-Blaze avusese tupeul să-l prezinte ca fiind „extras dintr-o operă de Weber" ; executat ca atare la *Societatea de Concerte a Conservatorului,* corul a fost — spune Fétis — „cerut adesea şi de fiecare dată aplaudat cu entuziasm, ca o producţie originală a autorului lui *Freischütz*".

[2] *Tollir* — cuvînt francez arhaic, avînd înţelesul : a lua cuiva ceva, a deposeda (N. trad.).

[3] V. despre Floquet excelenta teză, deocamdată inedită, a Mariei BRIQUET.

Cu Sedaine şi Grétry, falsul ev mediu avea să capete un loc de cinste în teatrul liric. Chiar înaintea celebrului *Richard Inimă de Leu*, Grétry a prezentat la Versailles în faţa regelui şi a reginei, la 30 decembrie 1779, *Aucassin şi Nicolette, sau Moravurile frumoaselor vremi trecute*. El ne avertizează în *Memoriile* sale că obiectivul său a fost *„să pună în opoziţie vechiul şi noul"* şi spune că uvertura la *Aucassin* trebuie *„să-i transporte pe ascultători cu un secol în urmă"*. Este adevărat că, în urmă cu un secol, mai sîntem încă departe de evul mediu ; dar intenţia există, şi critica, strîmbînd din nas în faţa unor arhaisme care erau totuşi destul de anodine, a dovedit că Grétry şi-a atins scopul.

În ce priveşte opera *Richard Inimă de Leu*, Grétry scrie, în legătură cu faimoasa romanţă, al cărei text fără îndoială că nu-i aparţine lui Sedaine, ci marchizului de Paulmy, despre care am mai vorbit : *„Aceleaşi reflexii m-au decis s-o scriu în stil vechi, pentru ca ea să contrasteze cu tot restul. Am reuşit oare ? Cred că da, deoarece am fost întrebat de o sută de ori dacă am găsit această arie în fabliau-ul*[1] *care mi-a furnizat subiectul"*.

Stadiul cunoştinţelor în rîndurile publicului a rămas acelaşi şi în secolul XIX, în care pastişele şi documentele false au continuat să prospere, înglobîndu-i de data aceasta şi pe trubaduri alături de truveri. Unul din cei mai ingenioşi meşteri în asemenea înşelăciuni a fost Fabre d'Olivet. Obsedat de poemele lui Ossian, acest enciclopedist bizar, pasionat pentru ocultism, visase să fie un Mac Pherson[2] francez în limba *oc*[3]. În 1799, a publicat succesiv mai întîi un roman cu trubaduri, *Azalaïs şi frumosul Aimar*, pe care pretindea că l-ar fi tradus după un vechi manuscris provensal, iar apoi, în 1804, un mişmaş de romane, dizertaţii şi poezii de fabricaţie proprie, sub titlul *Trubadurul, poezii occitanice din secolul XIII, traduse şi publicate de Fabre d'Olivet*. Muzicienii au continuat să-şi fondeze aprecierile pe piese falsificate, dar curînd avea să se facă simţită o schimbare destul de importantă, determinată mai ales de primele publicaţii ale lui De Coussemaker.

Cu Jean-Baptiste Weckerlin începe într-adevăr un alt stadiu. Falsului avea să i se substituie, cu bună credinţă, ceea ce am putea numi *„documentarea retuşată"*. Compozitor mediocru, însă căutător conştiincios şi pasionat, acest fost elev-inginer alsacian, care a urmat cursurile de mecanică ale lui Schwilge, constructorul orologiului astronomic din Strassbourg, a fugit din casa părintească la douăzeci şi trei de ani, în

---

[1] Scurtă povestire populară medievală în versuri (N. trad.).

[2] Poet scoţian din secolul XVIII, care a devenit celebru prin publicarea unor poeme proprii, pe care le-a atribuit lui Ossian — un bard din secolul III (N. trad.).

[3] Dialect vorbit în evul mediu în sudul Franţei (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

1843, pentru a se înscrie la Conservator în clasa lui Elwart şi Halévy, a fondat o societate de concerte istorice, *Caecilia,* şi a devenit bibliotecar al Conservatorului. A fost unul dintre primii care au întreprins căutarea metodică a cîntecelor populare franceze, asupra cărora a îndreptat în mod oportun atenţia cercetătorilor ancheta naţională ordonată în anul 1852 de către ministrul Ampère, fiul marelui fizician. Weckerlin a strîns o documentaţie impozantă şi, datorită materialelor pe care le-a publicat fie singur, fie împreună cu Champfleury, s-a clasat printre primii activişti pe tărîmul conservării folclorului francez. De aceea, melodiile truverilor francezi îi apar sub acest unghi pseudo-folcloric, cuvîntul „cîntec" contribuind şi el la crearea confuziei. Fiind şi el compozitor de romanţe, gustul pentru lucrările de acest gen a făcut să i se îndrepte atenţia spre romanţele, brunetele [1] şi madrigalele pastorale din secolul XVIII, pe care le-a armonizat corect, însă fără originalitate ; de atunci, s-a simţit înclinat, cu cele mai bune intenţii, să integreze aceluiaşi stil şi melodii mai vechi, acestora le distrugea modul prin alteraţii intempestive, subliniate printr-un acompaniament de romanţă destul de plat. Cu toate acestea, a fost unul din promotorii unei noi popularităţi, bazate de data aceasta pe documente denaturate, însă existînd efectiv. Astfel, în 1872, a organizat la Societatea compozitorilor de muzică, pentru prima oară, o audiţie a *Jocului lui Robin şi Marion,* considerat pe atunci, după cum scria Fétis în 1866, *„cea mai veche operă comică din cîte există şi al cărei autor este el* (Adam de la Halle)" [2].

Pînă acum a fost vorba numai de cîntecele truverilor şi ale trubadurilor. Era complet ignorat faptul că a putut să mai existe şi altceva, şi anume o literatură muzicală latină ne-gregoriană [3]. Totuşi, în 1738 Lebeuf, într-o *Dizertaţie asupra locului unde s-a dat, în 841, bătălia de la Fontenoy,* atrăgea atenţia asupra unuia din documentele istorice din manuscrisul 1154 provenit din biblioteca sf. Martial din Limoges şi, im-

---

[1] Scurtă lucrare pentru una sau mai multe voci, cu sau fără acompaniament instrumental şi avînd un subiect galant sau pastoral (N. trad.).

[2] Opinie rămasă clasică şi care nu este întru totul eronată, dacă se ţine cont de evoluţia istorică. Ea devine însă un enorm non-sens dacă, aşa cum s-a întîmplat, *Jocul lui Robin şi Marion* este luat drept prototipul neschimbat al operelor comice gen Sedaine...

[3] Un caz tipic este acela al manuscrisului numit „din La Clayette", studiat şi copiat de către La Curne de Sainte-Palaye în jurul anului 1773, iar apoi socotit pierdut. Copia nu vorbeşte decît de „cîntece franceze", fără a semnala măcar existenţa muzicii. Or, manuscrisul a fost regăsit recent : este un manuscris de conductus-uri şi mai ales de motete latine, franceze şi mixte, la 2, 3 şi 4 voci. V. descrierea sa, de către Albi ROSENTHAL, *Manuscrisul din La Clayette regăsit,* în *Annales Musicologiques,* I, 1953, pp. 105—130.

plicit, asupra întregii literaturi următoare. În 1784, Martin Gerbert, baron de Hornau, principe abate de Sankt Blasien din Pădurea Neagră, după ce a întreţinut cu padre Martini din Bologna, profesorul lui Mozart, o amplă corespondenţă ştiinţifică, publica cea dintîi culegere de documente utilizabile pentru studiul muzicii medievale: culegerea *Scriptores* în trei volume, care, cu toate erorile pe care le conţine, mai rămîne încă neînlocuibilă şi, în plus, cîteva documente vechi în lucrarea sa *De cantu ecclesiastici* (*Despre cîntările bisericeşti*). Erudiţi locali începeau să scoată din întunericul uitării diferite bucăţi muzicale izolate, găsite întîmplător în cursul căutărilor lor. În 1852 apărea prima lucrare serioasă de muzicologie medievală, *Istoria armoniei în evul mediu* de Edmond De Coussemaker, care publicase încă în 1841 un memoriu puţin cam prematur asupra lui Hucbald [1] şi a tratatelor de muzică ale acestuia.

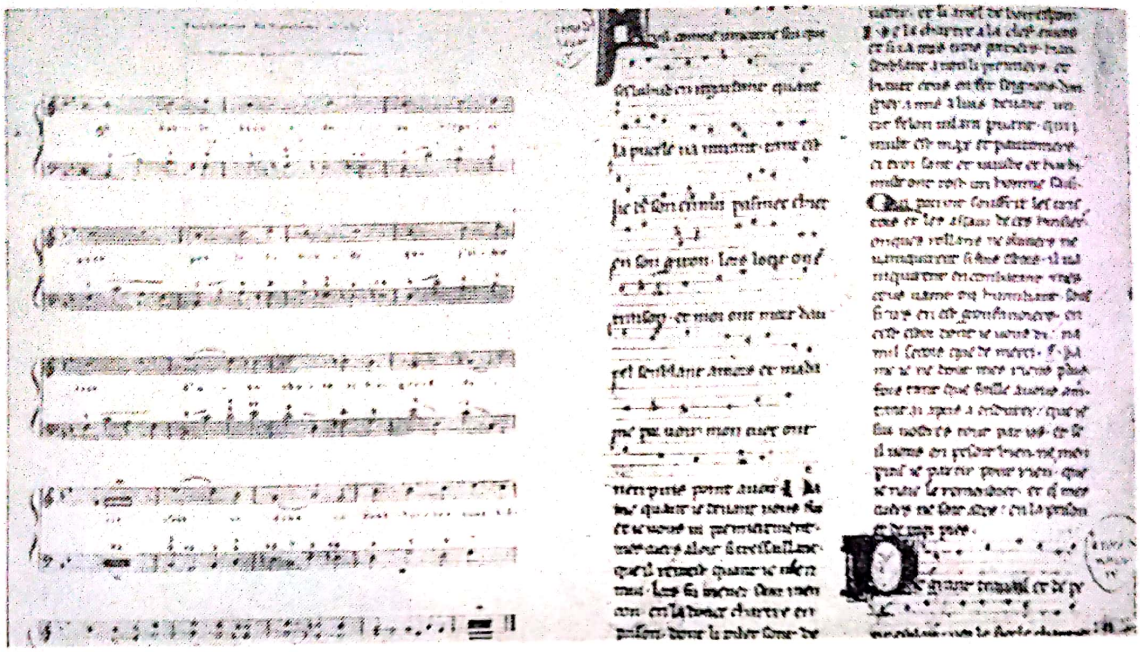
Născut la Bailleul, între Lille şi Hazebrouck, în 1795, a făcut studii de vioară, violoncel, cînt şi armonie mai întîi la Douai, apoi la Paris, avînd ca profesori, printre alţii, pe Reicha şi Victor Lefebvre: a fost avocat la Douai, apoi judecător de pace la Bergues, judecător la Bergues, Hazebrouck şi Lille, consilier general al Nordului, autor de lucrări de drept, filologie şi istorie locală şi culegător circumspect de folclor flamand în Franţa. Acest cercetător, pe care catastrofala traducere în limba franceză a lucrării *Mozart* de Paumgartner îl numea recent „*un oarecare De Coussemaker*“, ne-a lăsat — dacă facem abstracţie de o oarecare dezordine şi de unele erori de detaliu inerente unor prime descoperiri excesiv de abundente — o seamă de documente şi o intuiţie a metodei care sînt extraordinare pentru vremea sa.

De Coussemaker, care a fost un precursor, nu a avut din nefericire un continuator şi grandioasa muncă de „defrişare“ întreprinsă de el nu a fost continuată multă vreme. Abia prin preajma anului 1900 ea a fost dusă mai departe în mod constant şi fără să mai lîncezească.

---

[1] Călugăr flamand din secolul X, autorul unor lucrări de teorie muzicală (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

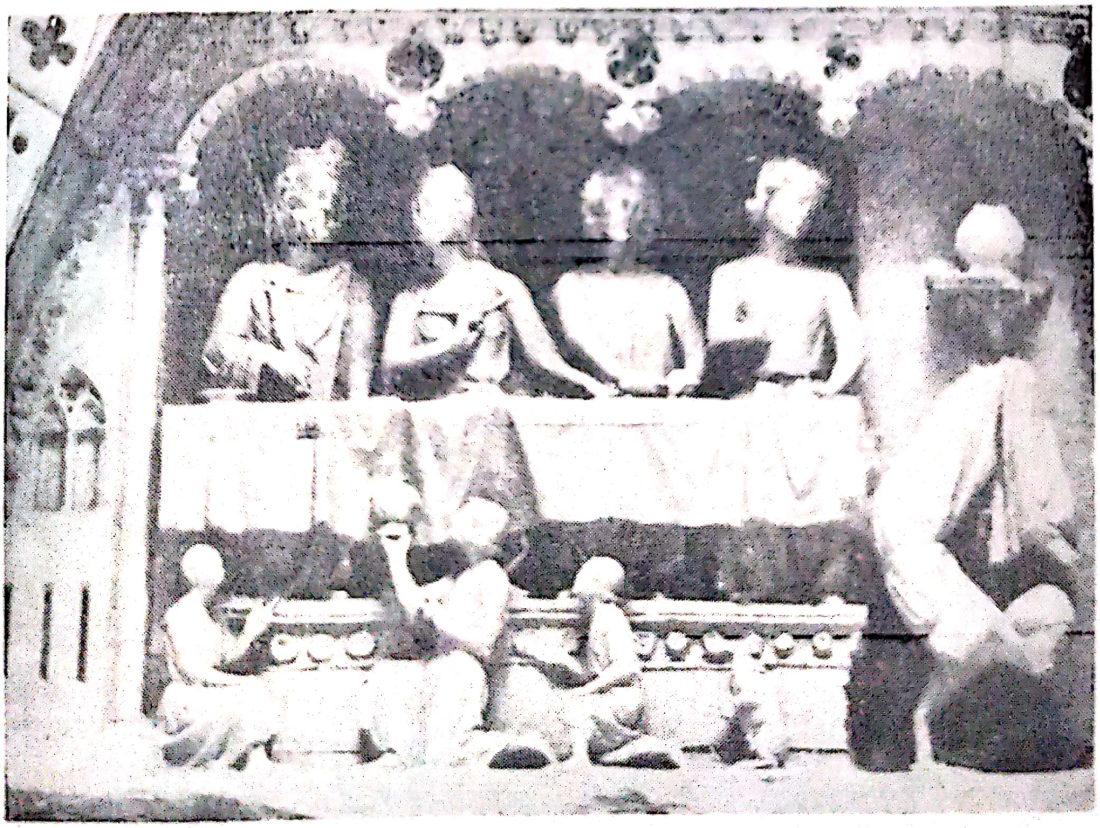


PLANȘA VIII *Thibaut de Champagne, regele Navarei,*

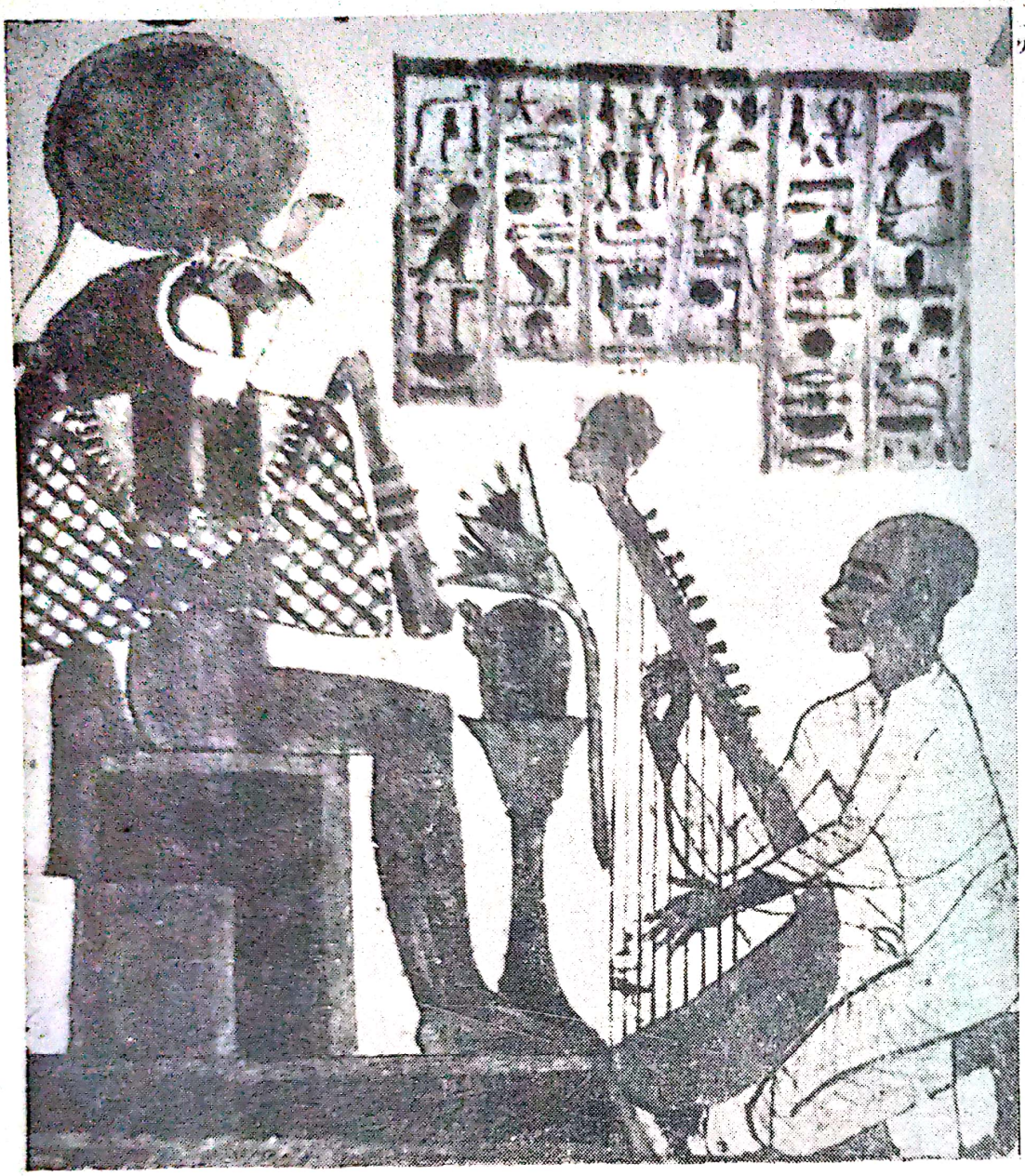
*a) Un cîntec apocrif, 1821.* *b) Un cîntec autentic.*



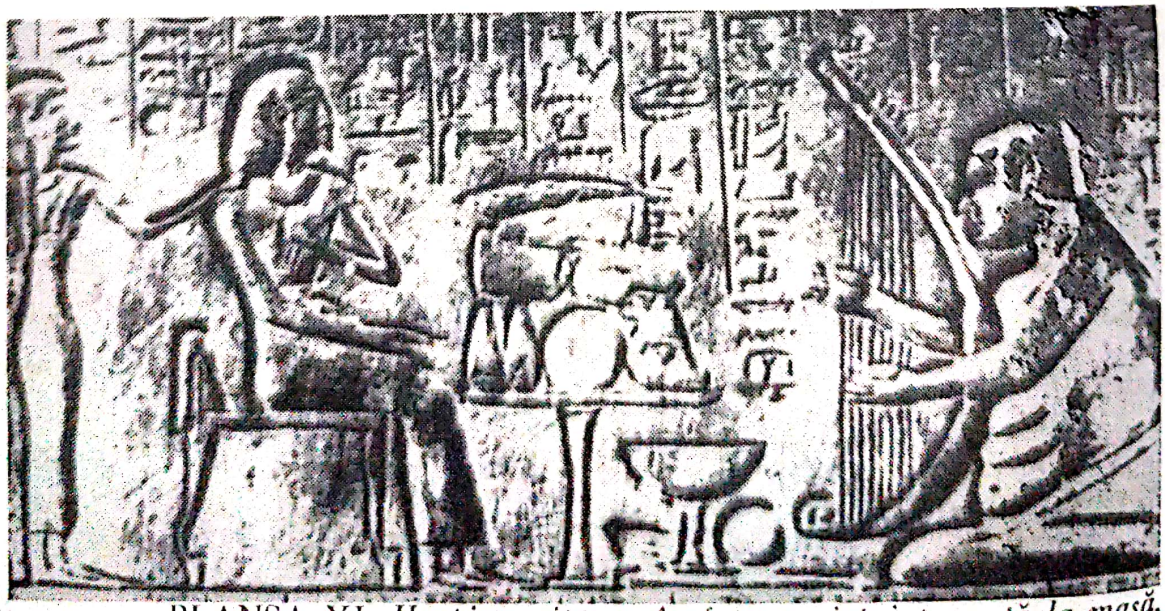
PLANȘA IX. *Dansul Salomeei, secolul XIII.*



Scanned with OKEN Scanner



PLANȘA X. *Harpist egiptean în fața unui zeu cu cap de pasăre.*



PLANȘA XI. *Harpist egiptean în fața unui prinț ce stă la masă.*

Scanned with OKEN Scanner

# SECOLUL XIX ÎN CĂUTAREA RENAȘTERII

Wallis i-a precedat cu o sută șaizeci de ani pe continuatorii săi din domeniul „căutării" muzicii antice, iar De Coussemaker i-a precedat cu 50 de ani pe cei care au continuat „căutarea" muzicii medievale. S-ar fi putut crede că muzica secolului XVI este suficient de apropiată de epoca noastră pentru ca măcar cunoașterea ei să parvină pînă la noi fără o întrerupere de acest fel. Dar aceasta ar fi fost prea simplu . . .

Ultimii maeștri francezi ai muzicii Renașterii s-au stins din viață în primii ani ai secolului XVII : Costeley în 1606, du Caurroy în 1609, Mauduit în 1627. Acesta din urmă își scrisese baletele de curte în colaborare cu muzicieni aparținînd „stilului nou" și fusese prieten cu Mersenne, de al cărui rol în istoria muzicii secolului XVII ne-am ocupat mai sus. Stilul lor a fost continuat fără modificări esențiale de către madrigaliștii englezi și de către polifoniștii iberici sau chiar italieni (ca Lotti, care a trăit pînă în anul 1740). Și totuși, începînd din 1661, an în care Lully a devenit supraintendent al muzicii Majestății sale Ludovic XIV, toți știau în Franța, ca pe un ABC al istoriei muzicii, că aceasta, abia ieșită dintr-o copilărie tenebroasă, își atinsese în sfîrșit punctul de perfecțiune definitivă grație Incomparabilului Domn Lully și că nimic din ce existase înaintea acestei mari personalități nu merita să supraviețuiască în memoria oamenilor. Așadar, ei s-au grăbit să uite tot restul.

„În sfîrșit venit-a Malherbe" [1] și în muzică, la fel ca și în alte domenii ale artei. Unul din muzicienii cei mai erudiți ai vremii sale, canonicul Sébastian de Brossard, care a fost în 1700 conducător al capelei din Meaux, lucrînd în 1725 la alcătuirea unui catalog și întîlnind niște sonete de Ronsard puse pe muzică de către unul din compozitorii cei mai eminenți care s-au ocupat de aceasta, Guillaume Boni, redactează fără a clipi din ochi următoarea notiță :

[1] Emistih devenit proverbial din *Arta poetică* a lui Boileau, care proclama că poezia franceză începe cu Malherbe și nesocotea pe poeții dinaintea acestuia (N. trad.).

„Versurile sau cuvintele care treceau drept excelente în vremea lor par acum jalnice. Malherbe nu făurise încă mijloacele de a cizela poezia franceză şi de a o face armonioasă“ [1].

Muzica pe care domnul Boni i-a aplicat-o este cam acelaşi lucru şi de aceleaşi proporţii. Ea ţine de stilul pe care italienii îl numeau *madrigalesco*, însă după obiceiul vechilor maeştri francezi este armonioasă într-adevăr şi regulată, dar greoaie, foarte puţin cantabilă, fără bas continuu, fără separarea măsurii etc.

Aceasta putea avea atunci o oarecare aparenţă de adevăr, dar în prezent abia ar găsi, din zece mii de urechi, una sau două favorabile lui Ronsard şi muzicianului său.

În ce-l priveşte pe călugărul benedictin dom Philippe-Joseph Caffiaux din congregaţia Saint-Maur, a cărui „erudiţie îngrijită“ o elogiază Fétis pe patru coloane, tot ce găseşte acesta de spus despre Palestrina în monumentala *Istorie a muzicii* pe care a anunţat-o (dar nu a publicat-o) în 1756, este că Kircher menţionează pe un oarecare „Pierre Aloysius din Preneste [2], ale cărui compoziţii erau după părerea lui aşa de desăvîrşite, încît nu li s-ar fi putut adăuga nimic la spusa lui.“ Este adevărat, adaugă la rîndul său Michel Brenet [3], că, în schimb, Dom Caffiaux „cunoaşte orga pisicilor şi vorbeşte detaliat despre un automat admirabil, care reprezenta un schelet ciupind coardele unei chitare. . “ [4]

Fusese aşadar stabilit o dată pentru totdeauna că muzica începea cu Lully. Întreaga şcoală franco-flamandă atît de admirabilă a fost ştearsă din memorie, ca şi precursorii ei începînd cu Pérotin. Bourdelot, după ce mărturiseşte că „sare domnia mai multor regi, neavînd de spus nimic de seamă despre muzică de la Ludovic IX pînă la Francisc I“, nu relevă pentru secolul XVI decît serbările, turnirele şi născocirea jocului

---

[1] Ca dovadă pot servi, fără îndoială, versurile scrise de acesta pentru compozitorul Pierre Guedron cu ocazia căsătoriei Anei de Austria :

*Ana, ce-o slăveşte*
*Întregul pămînt,*
*De ce nu soseşte*
*La noi mai curînd ?*
*Ludovic tînjeşte*
*După chipu-i blînd* etc.

[2] Numele vechi latin al orăşelului italian Palestrina — locul natal al compozitorului (N. trad.).

[3] Pseudonimul unei femei muzicolog franceze, care a trăit între 1858—1918 (N. trad.).

[4] *Palestrina*, p. 132.

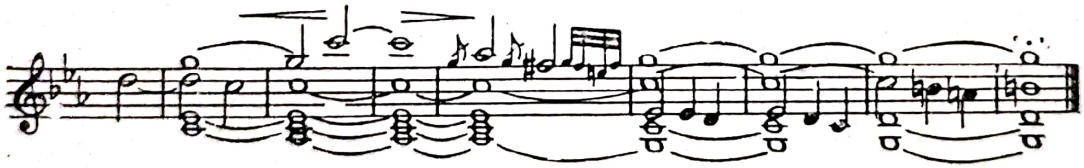
numit tric-trac ; între Robert cel Pios [1] şi violonistul du Manoir, rege al viorilor, pe care îl semnalează pentru anul 1672, nu găseşte de citat nici măcar un singur muzicant, afară de truverii pe care i-am menţionat şi — nu se prea ştie pentru ce — de Eustache du Caurroy . . .

Totuşi, la un moment dat, muzica Renaşterii a fost cît pe ce să atragă atenţia asupra sa, cînd s-a povestit cu admiraţie că Mozart, asistînd la o slujbă în capela Sixtină — care, prin excepţie, păstra în repertoriul său o parte din această muzică — a notat după ureche, în fundul pălăriei sale, *Miserere* de Allegri (n. în 1582), lucrare a cărei transmitere capela o interzicea, pentru a-şi rezerva exclusivitatea ei [2]. Dar dacă isprava tînărului muzician a produs impresie, nu s-a mers pînă într-acolo încît, depăşind anecdota, să se manifeste un interes pentru lucrarea în cauză şi apoi şi pentru repertoriul din care ea făcea parte.

De altfel, putem fi siguri că ceea ce a ascultat Mozart era pe de-a-ntregul în stilul secolului XVI ? În 1831, Mendelssohn relatează în corespondenţa sa cum a ascultat şi el, la rîndul său, acest faimos *Miserere :*

Cele mai bune voci sînt rezervate pentru *Miserere,* care se cîntă cu mari variaţiuni, cu *decrescendo*-uri şi *crescendo*-uri ce merg de la cel mai slab *piano* pînă la cea mai puternică emisiune a vocii . . . Fiecărei bucăţi i se adaptează aceleaşi „embellimenti". Există cîte unul special pentru fiecare acord diferit, astfel încît compoziţia nu apare de loc . . . Acolo unde se află următoarea succesiune de acorduri :

în loc de a o cînta aşa cum am notat-o, ei o cîntă :



[1] Începutul secolului XI (N. trad.).

[2] Aceasta este o legendă destul de neverosimilă, răspîndită de Leopold Mozart. Wolfgang a povestit el însuşi întîmplarea în termeni mai plauzibili. Întorcîndu-se acasă după slujbă, a notat bucata din memorie, apoi a căutat s-o asculte din nou pentru a o verifica, punînd notele în pălăria sa, ca să nu atragă atenţia. S-au succedat mai multe slujbe fără ca acel *Miserere* să mai fie cîntat. Însfîrşit, l-a auzit din nou şi a putut constata că nu făcuse decît erori mărunte. Nu este vorba de o interdicţie, ci dimpotrivă, deoarece isprava copilului (pe atunci Mozart avea 14 ani — N. trad.) circulînd la Roma din gură în gură, i-a adus numeroase felicitări. El le merita într-adevăr, fără a mai avea nevoie de înfloriturile tatălui-impresar.



Scanned with OKEN Scanner

Imaginaţi-vă ce primire i s-ar face în zilele noastre unui dirijor de cor care ar pune să se cînte un motet de Palestrina după astfel de principii ! Şi totuşi, aşa se executa pe atunci această muzică.

La Roma, Mendelssohn a întîlnit pe un tînăr pensionar al vilei Medici [1], care sosise acolo precedat de o solidă reputaţie de extravaganţă, de altfel bine meritată : numele lui era Hector Berlioz. Berlioz s-a dus şi el să-i asculte pe cîntăreţii capelei Sixtine ; şi, în *Memoriile* sale, el se întreabă „dacă pot fi numiţi compozitori muzicienii care îşi petreceau viaţa compunînd succesiuni de acorduri ca aceea care face parte din *Improperia* de Palestrina“ (urmează citarea unui *faux-bourdon* [2]). Treizeci de ani mai tîrziu, în scrierea sa *Soirées de l'orchestre,* el va categorisi drept unul din „cele mai mari coşmaruri imaginabile“ pe „bătrînul teoretician care găseşte peste tot erori-de armonie ; pe descoperitorul de manuscrise vechi, în faţa cărora cade în extaz ; pe apărătorul regulilor fugii ; pe admiratorul orgii, al *Missei papei Marcello* [3], al *Missei Omului Înarmat* [4] şi al vechilor *chansons de geste*“. În aceeaşi perioadă, scriind o dare de seamă asupra cărţii lui Joseph d'Ortigue despre „muzica bisericească“ (darea de seamă a fost inserată în volumul *À travers chants),* Berlioz ne oferă o mostră a „cunoaşterii“ capodoperelor Renaşterii de către muzicienii vremii sale :

„Se ştie pînă la ce grad de cinism şi de imbecilitate ajunseseră vechii contrapunctişti, care luau drept teme ale compoziţiilor lor aşa-zise religioase, cîntece populare ale căror cuvinte uşuratice şi chiar obscene erau cunoscute de toată lumea şi care le serveau drept fundal pentru ţesătura lor armonică în timpul serviciului divin. *Missa omului înarmat* [5] este cunoscută. Gloria lui Palestrina este că a făcut să dispară această barbarie“.

Pentru a ne da seama de întreaga savoare a acestui citat, trebuie amintit că şi Palestrina, ca şi alţi compozitori, a scris o *Missă a omului înarmat* ; ba chiar, foarte recent s-a observat că vestita *Missă a papei Marcello,* din care o legendă tenace, propagată în 1828 de către abatele Baini, a făcut prototipul unei muzici polifonice „epurate“, a cărei audiţie

---

[1] Sediul aşa-numitei „Academii franceze din Roma“, unde făceau studii de perfecţionare timp de 4 ani tinerii muzicieni laureaţi ai Premiului Romei (N. trad.).

[2] Formă a polifoniei, notată ca o succesiune de acorduri, vocea de jos cîntîndu-se însă cu o octavă mai sus şi devenind astfel în realitate vocea cea mai înaltă (N. trad.).

[3] De Palestrina (N. trad.).

[4] De Josquin (N. trad.).

[5] Nume dat mai multor misse din secolele XV—XVI, în care, ca bază a materialului lor tematic, fusese folosită o melodie populară a vremii — *Cîntecul omului înarmat* (N. trad.).

miraculoasă ar fi salvat muzica bisericească de ameninţarea unei interdicţii proiectate de Conciliul din Trento, este în realitate, în ciuda titlului ei, o *Missă a omului înarmat !* [1]

Dar cel puţin, capela pontificală era, în jurul anului 1830, singura în Italia (după cum remarcă Berlioz) şi probabil singura în Europa care păstrase atît tradiţia cîntatului *a cappella* (de unde provine şi acest termen), cît şi o parte din repertoriul religios al Renaşterii, chiar dacă îl împestriţa cu *embellimenti* ca acela pe care l-am dat ca exemplu. Însă acest repertoriu se redusese considerabil. Franco-flamanzii din şcoala lui Josquin des Prés şi chiar din aceea a lui Lasso, care pe vremea lui Palestrina formau fondul aproape exclusiv al repertoriului, fuseseră eliminaţi aproape cu totul ; singurul care se menţinea, aureolat de un cult cvasi-mistic, era Palestrina, discipolul lor întîrziat, căruia îi erau atribuite în bloc toate cuceririle şi perfecţionările aduse de ei de-a lungul a două secole. Alături de Palestrina mai era tolerat de bine de rău doar marele compozitor spaniol Victoria (numit în maniera italiană Vittoria), poate pentru că o bună parte a carierei acestuia se desfăşurase la Roma. Unul din principalii făuritori ai legendei palestriniene a fost un dirijor al capelei Sixtine, abatele Baini, pe care l-am mai menţionat : figură stranie, trăind pînă într-atîta în comuniune cu Palestrina al său — a cărui hagiografie romanţată a scris-o — încît compunea propria sa muzică de parcă ar fi fost un contemporan al idolului său şi era atît de departe de a bănui că mai putea să existe şi o altfel de muzică, încît i-a mărturisit într-o zi lui Berlioz scandalizat „că i se vorbise de un tînăr de mare viitor, numit Mozart".

Astfel devine explicabilă legenda, încă vie, care îl înconjoară pe Palestrina. Acesta a fost desigur unul din marii compozitori ai Renaşterii, însă opera sa este mai curînd în întîrziere faţă de epoca în care a fost creată. Contemporan al madrigaliştilor din prima generaţie — cei doi Gabrieli, Cyprien de Rore, Guerrero, Claude le Jeune, el ne apare, alături de aceştia, ca un academist întîrziat, mai ales dacă ne gîndim că a cunoscut primele madrigale ale lui Monteverdi şi că toate calităţile lui se întîlnesc în măsură cel puţin egală la maeştrii cărora le-a urmat — de la Josquin des Prés la Orlando di Lasso. Or, Palestrina trece nu numai drept unul din maeştrii stilului său, ceea ce este într-adevăr, ci şi drept modelul şi iniţiatorul acestui stil, ceea ce nu este :

*Bătrîne Palestrina, geniu ne-ntrecut,*
*Părinte-al armoniei, astăzi te salut . . .*
*Căci Beethoven şi Gluck sînt ramuri înverzite*
*Crescute pe-al tău trunchi, din seva ta hrănite ;*

[1] J. SAMSON, *Palestrina sau poezia exactităţii*, 1939, p. 177.



Scanned with OKEN Scanner

*Căci Mozart, fiul tău, găsi pe-al tău altar*
*Sublima liră şi nemaivăzutul har . . .*
*Ce s-au născut cîndva sub degetele tale !*

Aşa cînta Victor Hugo în 1837 [1]. Alfred de Musset, folosind aceleaşi rime [2], proclama în *Lucie* :

*Armonie, suavă fiică a mîhnirii !*
*Geniul te-a născocit ca limbă a iubirii !*
*Italia ni te-a dat, iar ea te-a smuls din cer . . .*

Acest sumar istoric este fără îndoială supărător dacă ne gîndim că autorii lui sînt doi compatrioţi ai maeştrilor care l-au format pe Palestrina timp de cel puţin două sute de ani [3]. El nu face însă decît să reflecte o convingere generală, ale cărei ultime urme încep abia acum să dispară.

Redescoperirea antichităţii începuse cu speculaţii teoretice ; acea a evului mediu, cu lectura unor manuscrise în scop pur documentar. Redescoperirea Renaşterii s-a făcut într-un mod cu totul diferit : prin practică, prin difuzarea vie.

La originea acestei mişcări vom găsi un nume cu rezonanţe istorice : acela al unui fiu al mareşalului Ney, Joseph Napoléon, prinţ de Moscova. Născut în 1803, Joseph Ney adora muzica şi visa să fie compozitor şi dirijor. El a suferit influenţa unui om care a făcut cel mai mult în Franţa pentru o renaştere ai cărei lauri au fost culeşi de alţii : Alexandre Choron, întemeietorul, în 1807, al unei „Şcoli de muzică clasică şi religioasă", care avea să-şi găsească o continuare în şcoala Niedermeyer [4]. Choron organizase, în afara cadrului vieţii muzicale oficiale,

---

[1] *Că muzica datează din secolul XVI* (în volumul *Les Rayons et les Ombres*).

[2] „Harmonie" şi „génie" (N. trad.).

[3] Inventarul repertoriului capelei Sixtine înaintea lui Palestrina nu a fost, credem, publicat. Félix Raugel, care a avut ocazia să consulte acest fond, ne-a împărtăşit stupefacţia pe care a resimţit-o constatînd că cvasi-totalitatea (el spune chiar totalitatea) compozitorilor în cauză sînt francezi sau franco-flamanzi. De altfel, trebuie amintit că Palestrina a fost elevul unui francez, Firmin le Bel, şi că stilul lui este mult mai apropiat de acela al mai vîrstnicului Orlando di Lasso decît de al contemporanilor săi madrigalişti sau chiar de al prietenului său Victoria, moştenitorul unei tradiţii a romantismului spaniol care merge pînă la Cristobal Morales, contemporanul madrilen al flamandului Nicolas Gombert.

[4] Şcoală fondată în 1853 cu scopul de a forma dirijori de capele corale şi organişti, pe baza studiului aprofundat al vechilor polifonişti şi a muzicii lui Bach (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

concerte avînd un caracter cu totul aparte : în programul acestora au fost incluse lucrări de Bach, de Haendel şi chiar de Palestrina. Numit director al Operei din Paris, nu s-a putut menţine decît un an în această funcţie, deoarece a provocat panică anunţînd reforme radicale. Revoluţia din 1830 i-a zădărnicit eforturile şi Choron a murit în 1834, în aparenţă fără a fi reuşit să efectueze propria sa revoluţie muzicală. Însă alţii aveau să-i calce pe urme. În 1843, Joseph Ney a fondat o „Societate de muzică vocală religioasă şi clasică". Înalta lui situaţie socială era pentru el un atu, iar plăcerea pe care o resimţea dirijînd concerte îl stimula. El s-a erijat în mecenat şi s-a dovedit a fi un om de gust ; a întreprins căutarea, pentru auditoriul său, a unor lucrări necunoscute din secolele XVI, XVII şi XVIII şi a finanţat editarea acestora. Joseph Ney avea de unde alege : toate lucrările din perioada respectivă erau necunoscute. Astfel au apărut pentru prima oară în programele concertelor numele lui Josquin, Janequin, Costeley. Concertele prinţului de Moscova, destinate unui public restrîns format din invitaţi, au avut un răsunet mai mult monden decît muzical ; în rîndurile muzicienilor ele nu au stîrnit interes. Ediţiile sale, premature în ce priveşte utilajul muzicologic necesar în ziua de azi, au trebuit să fie refăcute ulterior. Ele erau totuşi meritorii prin însăşi existenţa lor şi, încetul cu încetul, lumea a început să bănuiască în mod vag existenţa a ceva care pînă atunci fusese complet ignorat. În Germania, o mişcare similară fusese iniţiată la Regensburg din imboldul lui Karl Proske, care obţinuse la 9 septembrie 1830 o adevărată carte albă sub forma unei hotărîri a regelui Ludovic I al Bavariei. În 1865, un organist belgian, Robert van Maldeghern, a întreprins publicarea unei culegeri monumentale, *Tezaurul muzical*, din care au apărut 29 de volume pînă în anul 1893. Aproape o mie de lucrări religioase şi profane au văzut astfel lumina tiparului : la ora actuală, ediţia lui Maldeghern, foarte insuficientă din punct de vedere critic, este totuşi deocamdată singura în care pot fi găsite cu uşurinţă anumite lucrări muzicale importante din secolul XVI. În 1892, Charles Bordes, numit cu doi ani mai înainte dirijor al capelei din Saint-Gervais, a instituit „Săptămînile sacre din Saint-Gervais", în cadrul cărora s-a cîntat pentru prima dată în Franţa, în faţa marelui public, muzică din secolul XVI. Încurajat de succesul obţinut, Bordes a fondat Asociaţia Cîntăreţilor din Saint-Gervais, organizînd de data aceasta şi concerte de muzică laică, şi a publicat texte pe foi volante, la un preţ accesibil, graţie sprijinului acordat de Schola Cantorum, pe care a fondat-o în 1894 împreună cu Guilmant şi d'Indy. Cu puţin timp înainte, începuse să lucreze, deocamdată neştiut



Scanned with OKEN Scanner

de nimeni, omul care avea să joace un rol decisiv în renaşterea Renaşterii — Henry Expert.

Expert avea pe atunci aproape treizeci de ani (s-a născut la Bordeaux la 12 mai 1863) şi hotărîse să devină compozitor, împotriva voinţei părinţilor săi. Ajutat de Reyer, compozitor de opere postwagneriene care se bucurau pe atunci de succes, a intrat ca elev la şcoala Niedermeyer, situată pe strada Fontaine-Saint-Georges, astăzi strada Fromentin, nu departe de „zidurile Clichy" şi, după cum povesteşte condiscipolul său Henri Büsser din Toulouse, a fermecat pe toţi cu „verva sa spumoasă de tînăr bordelez". Din iniţiativa lui Joseph Ney, Niedermeyer luase obiceiul, începînd din anul 1853, să alcătuiască din elevii săi un cor, care executa, acompaniat la pian sau orgă, lucrări de Bach, Mozart, Haendel şi chiar de Wagner, sau *a cappella* lucrări de Palestrina şi Lasso. În mica sa cameră de intern, lipsită de orice confort, Expert se scula în fiecare dimineaţă la ora patru şi lucra pînă la unsprezece seara. Această muzică din secolul XVI, cu care singurii care veneau în contact erau el şi colegii săi, exercita asupra lui o stranie fascinaţie. Expert l-a întrebat pe directorul şcolii, Gustave Lefèvre, ce să facă pentru a o cunoaşte mai bine : Lefèvre l-a trimis la Henri Lavoix, conservator adjunct al Bibliotecii naţionale, care i-a pus la dispoziţie misse de Josquin des Prés şi o colecţie de cîntece franceze publicate de către Attaingnant. „Deschizînd pentru prima dată acele preţioase volume, — povesteşte Expert, — m-am simţit dezorientat. Fiecare partidă corală era publicată într-un volum diferit şi într-o notaţie pătrată şi rombică, plină de ligaturi, propoziţii, puncte de diviziune, de perfecţie, de augmentaţie, fără bare de măsură, fără indicarea ritmului ; textul poetic era de asemenea plin de prescurtări". Cererile sale de explicaţii au fost zadarnice. Fără a întrerupe studiile sale de compoziţie, pe care le-a terminat cu César Franck şi cu Gigout, el a dus — după cum relatează Bernard Loth — o existenţă de truditor modest şi aproape ignorat, petrecîndu-şi tot timpul prin biblioteci, manevrînd dosare voluminoase şi manuscrise prăfuite. „La fiecare pas, — povesteşte Expert, — se ridicau noi obstacole. O partidă a unui cor se afla la Paris, iar altele în Italia sau în Norvegia. A trebuit să cer să mi se trimită volume din cele patru colţuri ale Europei . . . Imediat ce aveam în mînă aceste volume, care îmi erau împrumutate pentru un timp scurt, cu cîtă complezenţă ! fotografiam fiecare pagină şi o clasam. Ulterior am adoptat un sistem care îmi permitea să fotografiez patru pagini dintr-o dată şi să obţin astfel 96 de clişee pe oră."

În zilele noastre, acest gen de muncă le este extrem de familiar muzicologilor, care dispun de repertorii internaţionale, de organizaţii de împrumut perfecţionate şi de ateliere fotografice bine utilate. Nimic din



Scanned with OKEN Scanner

toate acestea nu existau pe vremea lui Expert [1] şi ne putem da seama ce muncă colosală a desfăşurat acest căutător neobosit, care a abandonat pentru ea visul său de a deveni compozitor, şi-a cheltuit avutul, a întreprins paralel cu căutarea textelor pe aceea a unor tratate care să permită o transcriere fidelă — muncă completată şi perfecţionată în zilele noastre de zeci de savanţi din toate ţările — şi a putut să înceapă în 1894 la prietenii săi, editorii Leduc şi Senart, publicarea marii sale colecţii, astăzi clasice, *Maeştrii muzicieni ai Renaşterii franceze:* muzică laică, religioasă (catolică şi hughenotă), umanistă, franceză şi latină. În 1908 fondurile s-au terminat, sumele strînse prin subscripţii fiind încă insuficiente. Cu durere în suflet, Expert a trebuit să abandoneze publicarea materialelor sale. Un mecenat egiptean, Nicolas Negib Sursock, i-a venit în ajutor. În 1924 începu să apară o a doua colecţie, continuare a primei: *Monumente ale muzicii franceze din vremea Renaşterii* [2].

Între timp, Expert — care fusese numit bibliotecar la Sainte-Geneviève, iar apoi la Conservator — ţine conferinţe, organizează audiţii. Începe cu un simplu cvartet vocal, apoi reuneşte în jurul său amatori tot mai numeroşi şi mai fervenţi, iar în 1923—1924, cu ocazia „cuatri-centenarului lui Ronsard", fondează vestita sa *Cantorie a Renaşterii,* ale cărei audiţii regulate, din ce în ce mai frecventate, au fost elementul decisiv care a redeşteptat afecţiunea muzicienilor pentru acea admirabilă muzică corală pe care au lăsat-o pradă uitării timp de trei secole.

Cei care au avut norocul să asiste la aceste concerte nu vor uita niciodată atmosfera excepţională pe care Expert ştiuse s-o creeze. Sosea cu paşi mărunţi şi repezi pe podiumul sălii Erard [3] sal al Conservatorului,

---

[1] În ziua de astăzi sînt utilizate curent microfilme la preţuri accesibile, care ocupă puţin loc şi pot fi realizate extrem de rapid, precum şi „lectori" care, proiectîndu-le la dimensiuni mărite, permit utilizarea acestor microfilme fără a mai fi necesară foarte costisitoarea imprimare pe hîrtie. În epoca de care ne ocupăm, trebuia să se lucreze cu plăci de sticlă grele, costisitoare şi necesitînd operaţiuni de lungă durată.

[2] Murind în 1952, la vîrsta de optzeci şi nouă de ani, Expert a lăsat circa 2 000 de transcripţii încă inedite. Graţie generozităţii d-nei Salabert, ele sînt actualmente în curs de publicare prin grija unei „Societăţi a prietenilor lui Expert" şi cu concursul unor muzicologi însărcinaţi să pună această ediţie la curent cu cele mai recente cuceriri ale muzicologiei. Primul volum al acestei noi colecţii, *Octonarele despre vanitatea lumii* de Paschal de l'Estocart, partea a doua (prima parte fusese publicată de către Expert), a apărut în 1960.

[3] Mica sală încîntătoare din strada Mail, atît de bogată în amintiri istorice, care astăzi — mutilată, dărăpănată şi izolată de ansamblul său arhitectonic — a devenit „Studioul 32" al Radiodifuziunii franceze.



Scanned with OKEN Scanner

unde îl aşteptau cîntăreţele cu rochii negre şi cîntăreţii în ţinută de seară ; sosea cu părul său alb fluturînd, cu privirea vioaie, cu mustaţa zburlită şi, sîsîind uşor, începea să prezinte lucrările din program într-o cuvîntare pasionată, care devenea din ce în ce mai plină de căldură. Ajuns la paroxismul entuziasmului, se bîlbîia de emoţie şi termina de obicei cu : „Este . . . este ceva admirabil. De altfel veţi vedea". Făcea apoi o piruetă rapidă, sărea pe estrada sa şi corul, dirijat fără baghetă [1], intona o pagină minunată din Le Jeune, Févin sau Anthoine de Bertrand.

La fel cum făcuse cîndva abatele Baini, Expert trăia literalmente în secolul de care era îndrăgostit. Îmi amintesc că am avut cu el o conversaţie [2] în cursul căreia, vorbind despre dificultăţile întîmpinate, a rostit fără să vrea o frază admirabilă : „Ah ! pe vremea noastră, lucrurile nu s-ar fi petrecut aşa !" *Pe vremea noastră* însemna în secolul XVI . . .

Astăzi, impulsul dat de Expert nu s-a mai oprit. S-au pus bazele altor societăţi, ediţiile se înmulţesc în toate ţările, repertoriul vocal al Renaşterii a devenit un element de bază pentru toate societăţile corale din lume, iar repertoriul ei instrumental — pe care Expert l-a cam neglijat — începe şi el să-şi croiască drum ; savanţi din toate ţările lucrează metodic la sporirea cunoştinţelor noastre cu o rigoare care se accentuează din an în an . . .

Nu putem uita că toate acestea au început în ziua în care un tînăr elev al şcolii Niedermeyer, fermecat de cîteva bucăţi neobişnuite din repertoriul intern al şcolii, a cerut să i se indice sursele, s-a lovit de un zid neaşteptat de amînări şi denigrări şi a decis că-şi va sacrifica, de va fi nevoie, avutul şi vocaţia de compozitor, dar că va parveni să citească acea notaţie şi că muzica vie ascunsă sub logogrifele sale va răsuna din nou pentru urechile oamenilor . . .

---

[1] Se pare că Expert a fost iniţiatorul acestui mod de a dirija corurile, mod adoptat astăzi aproape peste tot, precum şi acela al „concertelor comentate", a căror vogă este cunoscută.

[2] Autorul cărţii de faţă a avut onoarea să primească de la Expert, la plecarea acestuia din Paris, succesiunea „Cantoriei", care trebuia să fuzioneze cu o societate similară — „Psallette Notre-Dame", întemeiată cu cîţiva ani mai înainte pentru a face cunoscută muzica evului mediu, aşa cum Cantoria o făcuse cunoscută pe aceea a Renaşterii. Războiul din 1939 a oprit elanul, cu toate că tentativele de a duce mai departe activitatea acestei societăţi au continuat pînă în 1941.

Scanned with OKEN Scanner

# SECOLUL XX
# ÎN CĂUTAREA . . .

Nu ar fi greu să dăm o continuare a istoriei din care am schiţat cîteva capitole. După ce Lully s-a demodat, nimeni nu s-a mai interesat de muzica dinainte de Gluck. Apoi, cineva a băgat de seamă că printre „vechii" compozitori uitaţi figura şi un capelmaistru german numit Johann Sebastian Bach, demn de preţuire nu numai pentru reputaţia de autor de exerciţii pe care şi-o păstrase [1]. Maeştri necontestaţi ca Mozart, Schumann, Mendelssohn, Chopin l-au descoperit rînd pe rînd, uneori destul de tîrziu, şi afirmau că-i datorează mult. Atunci, s-a decis că muzica începe cu Bach. Acei care declarau împreună cu Victor Hugo (cf. p. 55) „că muzica datează din secolul XVI" abordau domeniul pre-

[1] Din imensa operă a lui Bach, lista lucrărilor publicate în timpul vieţii compozitorului nu cuprinde decît o cantată, vreo 15 piese pentru clavecin, şase coraluri pentru orgă şi *Ofranda muzicală*. Este cunoscută povestea faimoasei „descoperiri" a *Patimilor după Matei* de către Zelter şi Mendelssohn în 1829. Pînă în 1850 — data primelor publicaţii ale *Societăţii Bach*, marele compozitor era cunoscut aproape numai ca autor al unor exerciţii pentru degete — gen Czerny — şi ca model pentru cei ce învăţau contrapunctul — ca Théodore Dubois. Mama mea îmi povestea cum mama unei eleve exclamase mînioasă : „Că o puneţi pe fiica mea să cînte la pian exerciţii de Czerny, mai treacă-meargă ; dar să-i subestimaţi talentul pînă într-atît, încît s-o puneţi să-l cînte pe Bach, asta întrece orice măsură . . . "

În ce priveşte reputaţia de „retrograd" care-l făcea pe propriul său fiu, Johann Christian, să-l numească „perucă bătrînă", trebuie să rectificăm o eroare întreţinută în zilele noastre de cei care fac parte din cercurile aşa-zise „înaintate". Aceştia nu scapă nicicînd ocazia de a cita exemplul lui Monteverdi denigrat de Artusi şi pe acela al lui Bach denigrat de Scheibe. Or, Scheibe s-a născut în 1708, la douăzeci şi trei de ani după Bach ; el era un tînăr critic de avangardă, pe care Bach nu-l interesa pentru că nu era „după ultima modă". Bach a fost defăimat de către suporterii unor Webern-Boulez ai epocii respective şi nu de către susţinătorii tradiţionaliştilor. În ce-l priveşte pe Artusi, lucrurile stăteau altfel : Artusi era un autor de tratate vexat de succesul unor lucrări care nu ţineau seamă cîtuşi de puţin de propriile lui reţete.

istoriei. Compulsînd scrieri şi programe de concerte din secolul XIX, observăm că Haydn este cel mai vechi din marii clasici al cărui renume s-a menţinut fără întrerupere pînă în zilele noastre şi a cărui muzică nu a avut nevoie să fie „redescoperită". Şi încă — pentru el ca şi pentru predecesorii, contemporanii şi urmaşii lui — lista lucrărilor care au rămas cunoscute şi cîntate se dovedeşte a fi descurajator de scurtă [1]. Grosul muzicienilor nu a început să-şi dea seama de bogăţia muzicii trecutului decît după ce fonograful a devenit utilizabil şi pentru imprimarea repertoriului clasic datorită introducerii înregistrării electrice, în jurul anului 1930, iar pasul decisiv a fost făcut o dată cu răspîndirea discului microsion, după 1952.

Lucrările de specialitate au urmat o curbă similară. Ne-am oprit cu relatarea noastră în momentul cînd începea, pentru diferitele capitole trecute în revistă, era „muzicologiei" moderne. Aceasta, după cum am văzut, este de o dată foarte recentă. Pentru diferite discipline, vîrsta ei variază între zece şi o sută de ani. Începînd din punctul la care ne-am oprit, istoria ei se plasează pe poziţii cu totul diferite : ea devine o adevărată ştiinţă, ale cărei exigenţe în ce priveşte metoda şi documentaţia nu sînt cu nimic inferioare acelora ale surorilor ei literare şi ştiinţifice. Ea se organizează pe plan internaţional şi domeniul ei devine atît de vast, încît este imposibil să se ajungă la cunoaşterea ei integrală în cursul unei singure vieţi umane.

Primii istoriografi care — după naivele tentative ale lui Bourdelot şi Printz, reluate în 1695 de către un cîntăreţ din Perugia, Giovanni Andrea Angelini, supranumit Bontempi — încercaseră să realizeze o sinteză, au trebuit să înglobeze în sfera căutărilor lor epoci din ce în ce

---

[1] O legendă interesantă, contra căreia este necesar să se ia atitudine, este cea a aşa-zisei repulsii a publicului faţă de noutăţile geniale. Aproape că s-ar putea susţine contrariul şi anume că, pînă în ziua cînd persoane cu răspundere au transformat ele însele cuvîntul „muzică contemporană" în sperietoare, publicul nu s-a interesat decît de noutăţi, rămînînd indiferent faţă de „reînvierea" trecutului. Cazurile aşa de des citate ale lui Beethoven, Berlioz sau Debussy nu rezistă în faţa unei cercetări minuţioase : programele din primul an de activitate a Societăţii de concerte a Conservatorului (1828) menţionează repetarea „la cerere" a audiţiilor cu simfoniile lui Beethoven ; văicărelile disperate ale lui Berlioz însoţesc relatarea unei cariere pe care ar putea-o invidia mulţi compozitori din zilele noastre, iar Debussy notează că după cabala pusă la cale cu ocazia premierei operei *Pelléas şi Mélisande*, capodopera lui a realizat după o lună reţete maxime la Opera Comică. Acelaşi lucru se poate spune despre „scandalul" de la premiera baletului *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski : prezentată în „a doua audiţie", în cadrul unui concert, un an mai tîrziu, lucrarea a repurtat un triumf fără precedent.



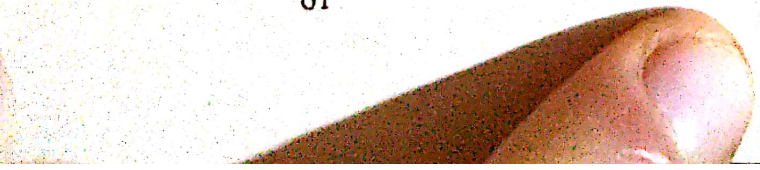
Scanned with OKEN Scanner

mai îndepărtate. În 1757, padre Martini, celebru prin caracterul universal al cunoştinţelor sale, a întreprins redactarea unei *Storia della musica* începînd de la evrei : el nu a reuşit să ajungă decît pînă la muzica greacă. Laborde a încercat în 1780 un *Eseu asupra muzicii antice şi moderne*, dar nu a reuşit să depăşească stadiul unor note disparate. Un compozitor belgian, Fétis, a întreprins în 1769 redactarea unei *Istorii generale a muzicii :* în cinci volume, nu a putut să avanseze dincolo de secolul XV, cu toate că a etalat în imensa sa *Biografie universală a muzicienilor şi bibliografie generală a muzicii* (1833—1844, 8 volume) un bagaj de cunoştinţe uluitor pentru acea vreme [1]. În 1788 Forkel a început o *Allgemeine Geschichte der Musik* (Istorie generală a muzicii) ; a trebuit să se oprească la secolul XVI. Praghezul August Wilhelm Ambros, în 1862—1878, nu a ajuns, în a sa *Geschichte der Musik* (4 volume), decît pînă la începutul secolului XVII. Numai englezii Burney în 1776—1789 şi Hawkins în 1776 au reuşit să-şi termine lucrările ; însă Burney rămîne înainte de toate un colecţionar de „ecouri" în gen gazetăresc, ale cărui însemnări, luate în cursul călătoriilor sale muzicale, rămîn nişte mărturii interesante, iar Hawkins nu a fost decît un compilator. Prima istorie serioasă a muzicii a fost, în 1901, *The Oxford History of music*, care a putut fi dusă la bun sfîrşit deoarece iniţiatorii ei au găsit în cele din urmă singura formulă viabilă : aceea a unei lucrări colective. Exemplul lor a fost urmat în Germania de Kretschmar, în Franţa de Lavignac şi, de atunci, de toate publicaţiile de ansamblu, cu excepţia unor rezumate făcute după lucrările altora.

De altfel, cunoştinţele evoluează din zi în zi, pe măsură ce se înmulţesc căutările de detaliu. Nu trece un an fără să se afle că cutare noţiune tradiţională, considerată drept sigură, a fost verificată de un cercetător şi că „tradiţia" se sprijinea fie pe o legendă, fie pe o afirmaţie necontrolată, fie pe greşita interpretare a unor informaţii transmise. Astfel, toate lucrările de istoria muzicii din lume au afirmat timp de trei sute de ani că tragedia muzicală a fost inventată la Florenţa în *Camerata* contelui Bardi şi că *Dialogul* lui Galilei tatăl este actul ei de naştere ; abia în 1953 a fost descoperită istoria ei autentică, cu totul diferită, pe care o vom povesti în capitolul XXI. În aprilie 1956, într-o comunicare făcută la Societatea franceză de muzicologie, un profesor de la Sorbona prezenta o teză, după care întreaga doctrină a modurilor greceşti, luată

[1] Cu toată abundenţa de erori de detaliu şi cu toată necesitatea de a se verifica fiecare rînd din text, lucrarea lui Fétis mai rămîne şi în zilele noastre o lucrare de bază. Fétis a fost discreditat pe nedrept, datorită caracterului subiectiv al aprecierilor sale şi datorită incapacităţii sale de a înţelege numeroase lucrări muzicale, atît vechi, cît şi moderne.





Scanned with OKEN Scanner

drept literă de evanghelie timp de mai bine de o sută de ani, dezvoltată în mii de manuale, considerată de toţi ca fiind readusă în sfîrşit la forma ei primordială, după veacuri întregi de false interpretări, graţie lucrărilor din secolul trecut (Westphal, Gevaert, Emmanuel etc.), nu se sprijină pe nici o dată autentică şi aplică retrospectiv muzicii greceşti antice o serie de noţiuni care nu au putut lua naştere, unele din ele, decît în secolul X al erei noastre, iar altele în secolul XVI — într-un cuvînt, că s-a făcut o treabă de Viollet-le-Duc [1] şi nu de Champollion. Şi această teză — pe care am unele motive să n-o discut aici — nu a devenit posibilă decît datorită faptului că, de vreo zece ani, dezvoltarea tehnicii înregistrării magnetice a permis gruparea, ascultarea şi compararea a mii de mărturii sonore, şi prin urmare vii, ale felului cum reacţionează în faţa problemei muzicale civilizaţii care nu au trecut prin aceleaşi stadii de dezvoltare ca civilizaţia noastră.

Această mare nostalgie a muzicii pierdute, sentiment necunoscut în vechime, a apărut o dată cu umanismul, în vastul ciclu al mitului Vîrstei de Aur, şi s-a manifestat la început nu în funcţie de muzică, ci în funcţie de însăşi Vîrsta de Aur. Renaşterea, care a lăsat să cadă în uitare propria ei muzică, a iniţiat o goană frenetică în căutarea muzicii greceşti, romantismul a căutat muzica evului mediu, iar la sfîrşitul secolului XIX s-au depus strădanii pentru a regăsi muzica Renaşterii. Dar în vremea noastră ?

Secolul XX, care, în muzică, a fost inaugurat sub semnul simbolic al riturilor magice din *Sărbătoarea primăverii,* pare că vrea să meargă mai departe decît secolele anterioare cu investigaţiile sale în domeniul muzicii trecutului. Nostalgia primitivismului se face simţită în secolul nostru în toate domeniile artei. Lucrările moderne nu au cunoscut niciodată atîtea Incantaţii, Dansuri rituale, percuţii şi picole simbolizînd întoarcerea la sonorităţile primitive. Nu din întîmplare, relatînd cele mai recente căutări din domeniul muzicii greceşti, a trebuit să menţionăm acele înregistrări primitive despre care, cu cincizeci de ani în urmă, s-ar fi spus numai că „sînt cîntate fals" şi spre care îşi apleacă astăzi urechea cu pasiune muzicologi şi muzicieni.

O nouă ramură a muzicologiei — numită de specialişti etnomuzicologie — şi-a făcut astfel apariţia pe firmamentul nostru. Datorită ei, nenumărate date tradiţionale au fost, de cîţiva ani, repuse în discuţie. De exemplu, problema apariţiei şi a dezvoltării polifoniei, studiată pînă acum exclusiv pe baza unor manuscrise aparţinînd doar istoriei muzicii occidentale, trebuie să pornească din nou de la zero în funcţie de măr-

[1] Arhitect din secolul XIX, care a restaurat numeroase edificii medievale din Franţa, de multe ori fără a respecta trăsăturile autentice ale stilului lor (N. trad.).

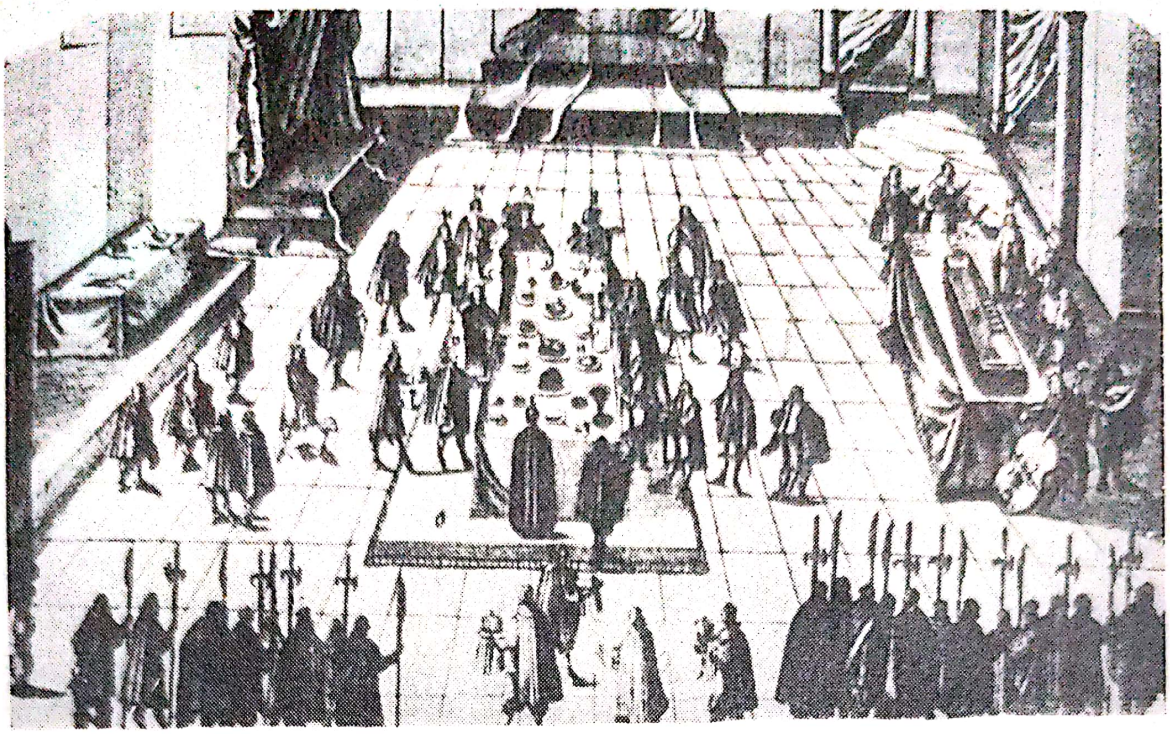


Scanned with OKEN Scanner

turii de același ordin ; după încă vreo cîțiva ani de studii, tot ce s-a scris în legătură cu acest subiect în toate lucrările de istoria muzicii va trebui să fie schimbat.

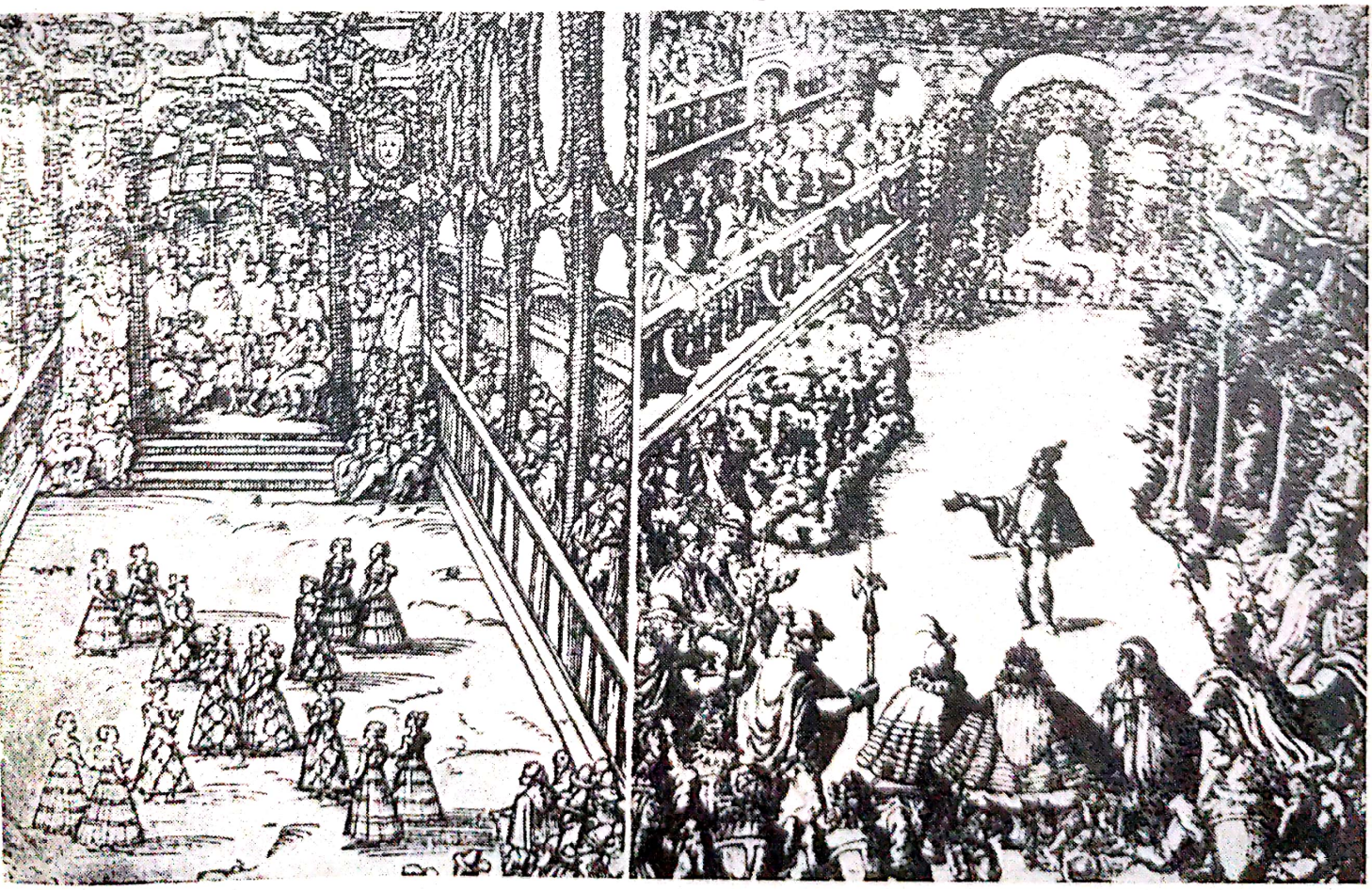
Acestea nu sînt decît cîteva exemple. S-ar mai putea da alte zeci. Obiectivul acestui capitol nu este acela de a oferi o dare de seamă asupra lucrărilor contemporanilor noștri. În chip mai modest, el are doar scopul să arate cît de recente și de nestatornice sînt cunoștințele din domeniul istoriei muzicii și să îndemne la modestie pe aceia care cred că se pot sprijini pe cîteva considerații istorice făcute în pripă, pentru a deduce viitorul pe baza trecutului . . .

Scanned with OKEN Scanner



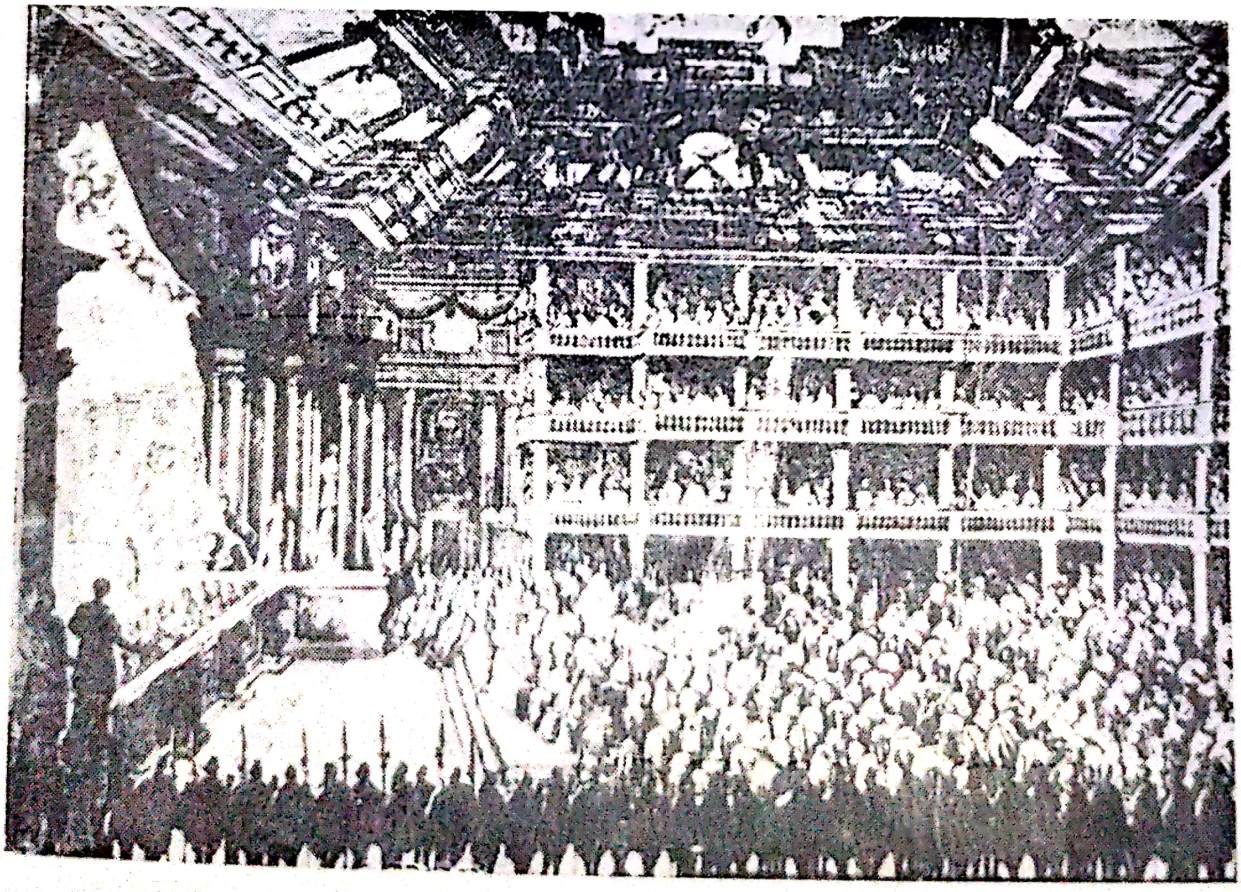
PLANȘA XII. *Un prînz princiar cu muzică în anul 1652.*

PLANȘA XIII. *Primele două balete-spectacol în secolul XVI.*
*a) Balet oferit ambasadorilor polonezi la 1573,*
*b) Balet comic al reginei, la 1581.*



Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA XIV. *Intrarea lăutelor într-un balet de curte din secolul XVIII.*



PLANȘA XV. *O operă la Viena în anul 1666.*

Scanned with OKEN Scanner

# II.
# ÎN CĂUTAREA UNEI MUZICI RELIGIOASE



Scanned with OKEN Scanner

# LA CE SERVEȘTE MUZICA ?

Într-o seară din octombrie 1955, directorul music-hall-ului Olympia din Paris telefona la poliție. Excitați de saxofonul unei celebre orchestre de jazz, spectatorii, cei mai mulți neavînd nici douăzeci de ani, își pierduseră capul, spărgeau oglinzile și distrugeau fotoliile. Unii au fost răniți, iar pagubele s-au cifrat la cîteva milioane de franci.

Pentru o oră, muzica a încetat să fie bătrîna doamnă somnolentă a solemnelor concerte clasice și a redevenit ceea ce a fost în primele epoci ale umanității, o forță de temut al cărei secret îl revelaseră cîndva înșiși zeii și a cărei mînuire imprudentă putea să amenințe statul cu grave primejdii ; căci ea îi dădea omului puterea de a transforma psihicul semenilor săi și de a comanda chiar și divinităților.

Ceea ce numim astăzi muzică nu mai are aproape nimic comun cu acea forță misterioasă din care Platon a făcut una din temeliile Republicii sale. Rameau o definește ca arta de „a plăcea și de a stîrni în noi diferite pasiuni" : acest din urmă termen nu mai este decît un ecou slab al începuturilor muzicii, iar primul nu lasă să subsiste decît o amintire depărtată a acestor începuturi.

Va trebui oare să renunțăm pînă și la această amintire ? De o bucată de timp, unii o gîndesc și o scriu, mergînd pînă la a considera „plăcerea" produsă de muzică drept o „concesie", o „impuritate", pe care o numesc „hedonism" cu o strîmbătură de dispreț. „Sînt muzician, — scrie René Leibowitz, care a fost călăuza unui mare număr de muzicieni „de avangardă" în jurul anului 1945. — În această calitate, cea mai mare parte din viața mea se desfășoară în contact nemijlocit cu figurile sonore, fie că mă străduiesc să le inventez și să le coordonez, fie că mă aflu în fața unor partituri străine. Într-adevăr, citirea sau audierea unei lucrări muzicale, oricare ar fi ea, nu a constituit niciodată pentru mine obiectul unei plăceri, al unei distracții, al unei destinderi, sau măcar o manifestare a curiozității mele. Dacă unele din aceste lecturi sau audiții au putut procura o plăcere, o destindere sau, din contra, plictiseală și iri-

Scanned with OKEN Scanner

tare, acestea sînt calităţi care s-au supraadăugat în cursul exerciţiilor în chestiune, exerciţii a căror origine şi intenţie primordială rezidă în altă parte“ [1].

Aşadar, o prăpastie desparte punctul de plecare de punctul de sosire. Fără îndoială, Leibowitz nu exprimă decît punctul de vedere al unei minorităţi neînsemnate şi mulţi continuă să considere un asemenea punct de vedere drept monstruos, însă el ne indică totuşi direcţia în care a pornit o întreagă şcoală componistică. De la luarea în stăpînire a forţelor cosmice pînă la simpla mînuire gratuită a unor figuri sonore şi trecînd prin plăcere şi prin stîrnirea pasiunilor, privită de altfel doar sub unghiul afectiv, curba descendentă este neîntreruptă. Este vorba de o pierdere progresivă a autorităţii, care ne obligă să ne punem din ce în ce mai insistent întrebarea fundamentală : pentru cine şi pentru ce facem muzică ?

Pentru omul primitiv, muzica nu este o artă, ci o forţă. Prin ea a fost creată lumea : prin cîntul vocalelor, spun brahmanii, printr-o vibraţie a cîntului zeilor, spun cei din neamul Bambara [2], prin Cuvîntul care s-a întrupat, spune sf. Ioan — şi în contextul universal care înconjoară acest text trebuie să subînţelegem un Cuvînt cîntat, care exista încă înainte de facerea lumii : *in principium erat Verbum* (la început era Cuvîntul) [3]. Muzica este singura părticică a esenţei divine pe care oamenii au fost în stare s-o capteze şi de aceea, cu ajutorul unor anumite rituri, ea le permite să se identifice cu zeii şi să le impună acestora voinţa lor. Apoi curentul se inversează. După ce zeii le-au vorbit oamenilor prin muzică, oamenii le vor vorbi zeilor prin muzică. După ce i-au constrîns, îi vor lăuda, îi vor linguşi şi-i vor implora. Prin muzică, oamenii vor comanda destinului, stihiilor, animalelor. Şi uneori chiar, în singurătate, ei vor „fura“ pentru uzul lor propriu ceva din puterea miraculoasă a acestui limbaj supranatural.

Un flautist negru, întrebat la ce serveşte instrumentul său, a răspuns „Cînt la el cînd sînt singur, pentru a goni grijile“ [4]. Fără s-o ştie, el a definit marea raţiune de a fi a muzicii, timp de milenii, pe vremea zeilor şi a monarhilor.

---

[1] R. LEIBOWITZ, *Schönberg şi şcoala sa*, p. 9.

[2] Populaţie din Sudanul apusean (N. trad.).

[3] Cf. o conferinţă a lui Marius Schneider la institutul de Muzicologie din Paris, ţinută în decembrie 1960 despre „cîntările de slavă şi cosmogoniile de origine megalitică“.

[4] Pe baza acestei reflecţii poate fi măsurat drumul parcurs ; „cînd sînt singur“ : ce ar gîndi un student de la Conservator, dacă i s-ar propune ca obiectiv al studiilor sale o carieră de acest gen ?



Scanned with OKEN Scanner

În secolul XIV, Guillaume de Machaut a enunţat o idee similară în versurile din *Veoir Dit* sau *Povestirea veridică :*

*Căci muzica pe-ntreg pămîntul*
*Stîrneşte rîsul, dansul, cîntul ;*
*De neagra jale nici că-i pasă,*
*Aduce bucurie-n casă,*
*Pe cei mîhniţi îmbărbătează*
*Şi, de-o asculţi, cu blînda-i rază*
*Ea sufletul ţi-l luminează.*

Cu vreo sută de ani mai devreme, într-o latină savuroasă, un grav teoretician, fratele Ieronim din Moravia, declara în concluzia regulilor sale pentru mutaţii şi a calculelor sale pentru monocord [1] că „principala piedică în calea făuririi unei muzicii frumoase este tristeţea inimii ; pentru că melancolicii pot să aibe voci frumoase, însă nu pot cînta bine“ [2].

„Cele mai frumoase cîntări sînt cele ale deznădejdii“, — va proclama Musset. În vremuri mai vechi, oamenii erau convinşi de contrariu. Exprimarea durerii în muzică nu era de conceput pînă în secolul XIX, sau aproape, decît în plan liturgic (vaietele Patimilor sau ale Penitenţei) ori în teatru (lamentările unor personaje fictive) ; adică fără vreo contingenţă cu trăirile muzicianului însuşi. Pe vremea lui Bach sau chiar a lui Mozart, fie că compozitorul urma să-şi celebreze căsătoria a doua zi ori îşi îngropase în ajun unul din părinţi, muzica pe care o scria rămînea aceeaşi : el se veselea de Paşti şi plîngea în actul al treilea din *Orfeu*. Afară de aceasta, nimic din el însuşi — pe plan sentimental — nu răzbătea în muzica lui. S-a remarcat că, din cele 32 simfonii ale lui Mozart, numai două sînt în tonalitate minoră (ambele în sol minor) ; aceste două simfonii sînt citate ca un semn anunţător al vremurilor noi. Din cele 7 000 de simfonii ale secolului XVIII, catalogate de Jan La Rue şi Robbins Landon, numai 140 sînt în tonalităţi minore — abia una la 50[3] şi, dacă Haydn a scris odată o

---

[1] Instrument cu o singură coardă servind pentru acordaj şi pentru studierea proprietăţilor sunetului (N. trad.).

[2] *Praecipuum autem impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia, eo quod nulla nota valet nec valere potest, quae vero procedit ex cordis hilaritate, propter quod melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt* (DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 94).

[3] H. C. ROBBINS LANDON, *Criza romantică în muzica austriacă în jurul anului 1770*, în *Influenţe străine în opera lui Mozart*, C.N.R.S., 1958, p. 31.



Scanned with OKEN Scanner

simfonie tristă în neobişnuita tonalitate fa diez minor, faptul s-a petrecut în împrejurări excepţionale, care, deşi celebre, merită să fie povestite o dată mai mult.

În ianuarie 1772, prinţul Esterhazy interzisese muzicanţilor săi să-şi primească familiile la castelul Esterhaz, unde îl însoţeau, în timpul şederii sale acolo. Toamna sosi fără ca prinţul să se hotărască să plece de la castel şi nemulţumirea începu să mocnească în rîndul muzicanţilor. Într-o seară în care Haydn dirija ultima sa simfonie în faţa unor invitaţi, aceştia au fost surprinşi de caracterul neobişnuit al noii lucrări. Ea era în fa diez minor. Apoi, în timp ce se desfăşura finalul, instrumentiştii au fost văzuţi suflînd, fiecare pe rînd, în lumînările lor şi părăsind estrada. Orchestra, din ce în ce mai puţin numeroasă, căpăta un aspect tot mai posomorît. Ea a devenit lamentabilă cînd pe scenă nu au mai rămas decît două nenorocite de viori anemice, care au terminat într-o atmosferă de jenă. Prinţul a înţeles prea bine aluzia şi, a doua zi, toată lumea îşi făcea bagajele, iar simfoniile lui Haydn şi-au regăsit modul major ce le era obişnuit.

Chiar cînd cîntecul popular este trist — şi există popoare care, spontan, „cîntă trist“ — se pare că el posedă un mijloc de a îndulci această tristeţe, iar nu de a o întreţine. „O muzică consolatoare“ — aşa a numit-o Georges Duhamel. Acesta este, minus nuanţa de milă şi de înduioşare pe care o subînţelege termenul respectiv, rolul social esenţial jucat de muzică pînă la începuturile romantismului. Violenţa conflictului care, de-a lungul întregului secol XIX, va opune strălucirea superficială a muzicii italo-franceze caracterului interiorizat al *Stimmung*-ului germanic va fi într-un fel reacţia de apărare a unei concepţii seculare ameninţate. La începutul secolului nostru, s-a putut crede că această concepţie a fost definitiv înfrîntă. Dar putem oare afirma că această înfrîngere este definitivă ? Nu vedem oare în zilele noastre cum un Bizet sau un Chabrier, priviţi odinioară cu o oarecare condescendenţă, au ajuns să se situeze retrospectiv pe planul întîi, şi cum un Stravinski proclamă preeminenţa lui *Rigoletto* asupra lui *Parsifal* ?

A venit romantismul. Cu Beethoven, cu Schumann, dar mai ales cu Chopin, muzica a învăţat să exprime altceva : sentimentul personal de bucurie sau de durere al muzicianului, iar nu numai pe acela pe care era necesar să-l atribuie unui personaj. Astfel, în secolul XIX, romantismul a restabilit contactul mediumnic al muzicii primitive, însă, în mod paradoxal, în sens invers. De astă dată, nu auditoriul era acela care îl însărcina pe muzician să exprime sentimentele colective, ci muzicianul convoca auditoriul pentru a-i impune propriul său mod de a simţi, pentru a-l face să împărtăşească propriile sale bucurii şi dureri.

Numai că, în această nouă restabilire a contactului primitiv, muzicianul însuşi devenea fără s-o ştie emanaţia directă a sentimentului



Scanned with OKEN Scanner

colectiv, omul-tip al epocii sale, am putea spune ; regăsindu-se în el, ea îl făcea, fără să-şi dea seama, delegatul, reprezentantul ei şi relua astfel, prin intermediul lui, legăturile cu o tradiţie mult mai veche, a cărei pierdere pare azi cel mai grav pericol care ar putea ameninţa muzica.

Primul profesor universitar căruia i-a fost încredinţată în Franţa predarea unui curs oficial de Istoria muzicii după Revoluţie (pentru aceasta, a fost nevoie să se aştepte crearea unei catedre la Collège de France în 1904), Jules Combarieu, a stîrnit uimirea publicînd în 1909 o lucrare intitulată *Muzica şi magia*. El a rezumat concluziile din această lucrare plasînd, în primele pagini ale cărţii sale *Istoria muzicii*, apărută în 1913, o expunere de principii, pe care lucrări mai recente au confirmat-o în linii generale : „Neliniştea omului în faţa naturii ostile, care l-a făcut să conceapă spirite sălbatice cărora le opune incantaţia, armă în acelaşi timp ofensivă şi defensivă : aceasta este originea muzicii . . . ; transformarea treptată a incantaţiei iniţiale într-un lirism religios organizat pe plan social ; încetul cu încetul şi pe calea abstracţiei, arta cultivată pentru ea însăşi, în vederea simplei plăceri : acestea sînt cele trei faze ale evoluţiei, care în fiecare ţară pot furniza planul unei istorii a muzicii“ [1].

O asemenea „istorie a muzicii“ nu a fost scrisă niciodată, nici măcar de către Combarieu. Şi este păcat. Ea ar constitui o schimbare binevenită, după atîtea lucrări purtînd acest titlu, care nu sînt prea adesea decît culegeri de anecdote în legătură cu aventurile amoroase ale compozitorilor.

La izvoarele muzicii, am putea deosebi trei destinatari principali : *zeii, prinţul, muzicantul însuşi*. Sub nume diferite şi cu destine variabile, ei aveau să rămînă marile forţe motrice ale extraordinarei dezvoltări a artei muzicale, şi aceasta pînă la o epocă mult mai apropiată decît am putea crede. „Publicul“ este o noţiune recentă, după cum este recent însuşi conceptul de „compozitor“ — supraomul a cărui infailibilitate de drept divin, dogmă a muzicienilor de „avangardă“ din secolul XX, nu este decît o invenţie a acelui romantism pe care ei îl reneagă. Trebuie să mergem pînă la generaţia noastră pentru a întîlni himera „purităţii“, care îl osîndeşte pe interpret să nu fie decît o maşină de mare precizie pentru citirea acelui tabu inuman : „textul scris“, şi care pune în locul divinităţilor de pînă acum pe una nouă : Dumnezeul Hîrtie. În ce priveşte ideea de a ipoteca viitorul pe o convenţie a limbajului — fie că e vorba de „serii“, de fracţiuni de ton sau de altceva — aceasta este o inovaţie a cărei martori uluiţi, şi nu totdeauna convinşi, ne este dat să fim.

---

[1] *Istoria muzicii*, I, p. 9.



Scanned with OKEN Scanner

Paradoxul constă în aceea că noi înmulţim prosteşte barierele, interdicţiile, inhibiţiile ; şi, în acelaşi timp, niciodată nu a fost atît de vie nostalgia unei muzici „active“, asemenea celei de la originile artei noastre. Nu este o întîmplare faptul că muzica secolului XX începe cu sălbaticele incantaţii din *Sărbătoarea primăverii* ; şi nici faptul că jazzul oferă refugiul dezlănţuirilor sale, oricît ar fi ele de vulgare, acelora pe care îi dezgustă pudoarea de domnişoară bătrînă a unei muzici „serioase“ pornite în căutarea unei „luciditǎţi“ rebarbative.

Astfel, secolul XX vine să închidă o curbă cît se poate de curioasă. Ajungînd, la sfîrşitul ciclului, să deposedeze în mod inuman de atributele ei o muzică pe care o înconjoară cu garduri de sîrmă ghimpată şi pe care o izolează treptat de viaţă în comentarii neinteligibile, el se reîntoarce brusc, probabil fără să-şi dea seamă, la izvoarele cele mai incompatibile cu acea puritate pe care o visează, la izvoarele unde regăseşte tot mîlul, dar în acelaşi timp toată apa vie a copilăriei muzicii noastre. Puţin importă că, afară de rare excepţii, cele două lumi se ignorează una pe alta ; poate că din lecţiile pe care şi le vor da reciproc va lua naştere un nou clasicism.

Este însă sigur că astăzi, ca şi pe vremuri, se confirmă din nou fraza celebră : „Se poate trăi fără muzică, dar nu atît de bine“. Şi în civilizaţia mecanizată redevine mai actuală ca oricînd lamentaţia lui Psichari în tăcerea deşertului : „Ceea ce lipseşte aici este muzica. Această nostalgie merge uneori pînă la durere“ [1].

---

[1] *Glasurile care strigă în pustiu*, cap. IV.

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA PENTRU ZEI: MAGIA, MASCA ŞI DANSUL

Muzica, aşa cum ţîşneşte spontan din inima omului, este întrucîtva utilitară, funcţională. Ea nu are un „public" şi nici nu are nevoie de aşa ceva. Singurul ei public sînt forţele misterioase cărora li se adresează.

Puterea magică a muzicii nu este născocirea unor mitomani. În muzică şi prin muzică vraciul african caută, chiar şi în zilele noastre, diagnosticul bolilor şi goneşte duhurile, iar luptătorul indian, înainte de bătălie, îşi asigură cu ajutorul ei victoria ; şi uneori babele pricepute la „farmece" din satele noastre mai aruncă încă deochiul asupra vacii vecinului, murmurînd o melodie ; în formele inocente pe care copiii noştri le cîntă în jocurile lor pentru a stabili „cine iese din joc", etnologii au descoperit de multă vreme o supravieţuire inconştientă a acestei magii primitive : la început cîntec, iar apoi, încetul cu încetul, numai cuvînt, pe măsură ce se accentuează caracterul rezidual al unor practici din ce în ce mai străine noilor relaţii sociale.

Civilizaţia nu a încetat să fie frămîntată de nostalgia acestei puteri pe care ea însăşi a ucis-o. Am văzut în capitolul 2 cum oameni în toată firea ca Cicero mai povesteau încă în chipul cel mai serios despre isprăvile minunate ale auleţilor lui Pitagora ; umaniştii din secolul XVI şi XVII erau ferm convinşi că, regăsind intervalele „cromatice" greceşti, vor putea ridica, asemenea lui Amphion, zidurile Tebei, iar Bourdelot narează nu mai puţin serios vindecările minunate obţinute cu ajutorul ariilor lui Lully. Nici unul din ei nu se gîndea la vraciul african care continuă de secole să execute, în sunetele tobei sau ale harpei Ouombi, pase magice deasupra pîntecului bolnavilor [1].

Ne aflăm mult mai aproape de originile noastre decît credem şi nu este nevoie să mergem să contemplăm schelete de diplodocus pentru a răs-

[1] Cf. H. PEPPER, *Antologia vieţii africane* ; discurile Ducretet-Thomson 320 C 126—128 ; albumul explicativ, p. 54.



Scanned with OKEN Scanner

coli aceste origini. Cînd spunem în mod banal „e o persoană plină de șarm" sau „sînt încîntat să te văd", nu ne gîndim de sigur că „șarm" (fr. *charme*) a fost la început *carmen* („cîntec", lat.) intonat de către vrăjitori și că „încîntare" nu a pierdut decît cu raționalismul secolului XVI înțelesul său primitiv de *in-cantare*, a arunca vraja, cu ajutorul unui cîntec, asupra victimei alese. În secolul XIII, Gautier de Coincy a scos de aici aliterații foarte frumoase în primul din cîntecele pe care le-a închinat Fecioarei :

*Amor, ce știe să încînte,*
*Pe mulți îi face-un cînt să cînte*
*Ce inima va să descînte.*

La aproape toate popoarele, muzica le-a fost dăruită oamenilor de către un zeu. O teorie muzicală primitivă se situează foarte rar pe plan tehnic și aproape totdeauna pe plan simbolic. Legenda păsărilor fenix pe care am relatat-o în pagina 16 nu ne oferă precizări asupra gamei vechi a chinezilor, însă nu uită să facă o distincție între sunetele masculine și cele feminine — noțiune pe care o regăsim la negrii din Africa, precum și la teoreticienii muzicii grecești, și aceasta pînă în secolul II al erei noastre [1]. La populația Dogon din Sudan, opt feluri de tobe corespund fazelor facerii lumii de la nașterea marelui Monitor (toba Koukyou) pînă la înmulțirea oamenilor (toba *barba*) [2] ; aceste tobe rezumă cele patru elemente, căci pielea lor, muiată mai întîi (apa), a fost uscată la soare (focul), scheletul lor este de lemn (pămîntul) și ele conțin aer, care le face să răsune [3]. Aceste popoare ignoră analiza tehnică a artei lor, dar la ele nimeni nu se poate numi muzicant dacă nu cunoaște minuțiosul ei simbolism religios. Însuși creștinismul va aborda muzica sub același unghi : în secolul IV, sf. Vasile asimilează cele zece coarde ale psalterionului cu cele zece porunci ; el compară pe cel ce cîntă la acest instrument cu creștinul care știe să scoată din decalog o consonanță perfectă. Sf. Augustin vede în timpanonul acoperit cu o piele întinsă corpul lui Hristos crucificat [4], la fel cum, la populația Dogon din Sudan, „harpa-lăută, cu cutia ei de rezonanță și cu gîtul ei,

---

[1] De exemplu la Aristide Quintilian, ed. Meibom, pp. 101, 134 etc.

[2] Marcel GRIAULE, *Simbolismul tobelor sudaneze*, publ. în *Mélanges P. Masson*, 1955, I, p. 84.

[3] G. CALAME-GRIAULE și B. CALAME, *Introducere la studiul muzicii africane*, publ. în *Carnets critiques de la Revue Musicale*, Nr. 238, 1957, pp. 17—19.

[4] Cf. GÉROLD, *Istoria muzicii de la origini pînă în secolul XIV*, 1936, p. 140.



Scanned with OKEN Scanner

reprezintă corpul şi piciorul Monitorului Nommo în ipostaza de muzicant“ [1].

Acest simbolism exacerbat îşi va prelungi multă vreme existenţa, luînd uneori aspecte dintre cele mai naive : chiar şi în secolul XVII, „M. Olier“, fondatorul seminarului Saint-Sulpice, asemuieşte orga cu Sfînta Treime, organistul fiind Dumnezeu tatăl, cel ce mînuieşte foalele fiind Dumnezeu fiul şi aerul fiind Sfîntul duh, în timp ce numeroasele tuburi reprezintă mulţimea îngerilor [2].

Cel mai vechi document figurat din istoria muzicii (fig. 1) este o scenă de magie : omul care cîntă la arcul muzical poartă o mască de animal, este îmbrăcat într-o piele de animal şi cîntă în spatele unei turme de reni, pe care încearcă fără îndoială să-i farmece.

Masca, accesoriu nelipsit al magiei muzicale a strămoşilor noştri depărtaţi, nu continuă numai să joace acelaşi rol la toate triburile Africei

Fig. 1. Scenă muzicală din epoca paleolitică. Grota celor trei fraţi (Ariège).

şi ale Oceaniei : din mască de animal, ea devine mască de zeu, apoi de erou legendar, semn tangibil al transferului de personalitate a cărui condiţie necesară este muzica — de unde rolul muzicii în orice teatru primitiv. Regăsim masca în tragedia Greciei antice, în *Nô* japonez sau în opera chineză, şi totdeauna însoţită de sunetele muzicii. Decăzînd încetul cu încetul din demnitatea sa de drept divin, iat-o în comediile şi farsele lui Aristofan şi Plaut, în giumbuşlucurile Commediei dell'Arte, la balurile de curte şi la carnavaluri. Muzica devine intermitentă şi nu mai are, ca pe vremuri, acelaşi rol de incantaţie, dar este totuşi prezentă — amintire neînţeleasă a unor tradiţii imemoriale. Uneori, masca şi muzica, reunite, încearcă să regăsească un vestigiu al măreţiei lor trecute : în baletele de curte, ca semn distinctiv al rangului lor, Ludovic XIV şi părinţii de sînge dansează mascaţi. Opera engleză din secolul XVII a luat prin analogie numele de „mască“ şi atunci cînd, în

[1] GRIAULE, *art. cit.*, p. 85.

[2] Scrisoarea 105 adresată *„unuia din eclesiasticii săi“*, ed. Levesque.



Scanned with OKEN Scanner

zilele noastre, copiii îşi pun în joacă măşti în marţea din săptămîna de lăsata secului, ei nu bănuiesc că sînt reprezentanţii sfîrşitului unei tradiţii ale cărei origini se situează la izvoarele înseşi ale religiei universale.

Ca şi masca, dansul este şi el un semn universal al acestei puteri supraomeneşti a muzicii. Un instinct primar al omului este să nu rămînă pasiv ascultînd muzica. Imaginea auditorilor dintr-o sală de concert din zilele noastre, instalaţi confortabil în fotolii tapisate cu catifea, ar umple de uimire pe oricine n-a străbătut cele cinci secole de civilizaţie occidentală care ne-au condus la stadiul actual. Muzica este *ars bene movendi* (arta de a te mişca frumos) ; ea angajează toate fibrele corpului şi ale sufletului. Iată fără îndoială cauza pentru care dansul este una din cele mai vechi manifestări ale ei. Şi iată de ce dansul, readus la esenţa sa primară, este o artă religioasă prin excelenţă.

Există chiar o teorie, după care instinctul dansului ar fi anterior primelor vîrste ale umanităţii. Naturaliştii Carpenter, Koehler şi Zuchermann l-au descoperit încă în stadiul antropoid şi au descris cimpanzei executînd echivalentul unor hore de copii, ţinîndu-se de mînă, sub direcţia unui „maestru al jocurilor", care conduce dansul lovindu-şi palmele una de alta şi izbind cu piciorul în pămînt. Maimuţele gibon dansează după ce-şi mînjesc faţa cu toate culorile pe care le pot procura. Femelele aranjează cu grijă tot ce a putut să le atragă şi tot ce au reuşit să strîngă : rămurele, cîrpe, paie ; ele îşi pun aceste obiecte pe cap sau pe umeri şi apoi dansează, avînd grijă ca ele să nu cadă. „În ce mă priveşte, — adaugă Jacques Mauduit, specialist în studiul preistoriei, căruia i-am împrumutat această descriere [1], — nu văd nici o diferenţă între această comportare şi aceea a tinerei indigene din Maroc, care mi-a şterpelit suporturile pentru şosete, ca să-şi facă din ele cercei".

Începînd din epoca renului, picturile rupestre preistorice arată că dansul era, alături de vînătoare şi de război, una din activităţile esenţiale ale omului. Muzicantul mascat din grota celor Trei-Fraţi dansează pentru a arunca vraja asupra renilor, la fel ca şi un altul din aceeaşi grotă, pe care îl reproducem în fig. 2 şi care este fără îndoială una din capodoperele picturii cavernelor. Nenumăraţi sînt dansatorii din picturile rupestre, cînd deghizaţi şi mascaţi, cînd goi, ca admirabilele siluete descoperite în Africa de sud şi reproduse în fig. 3.

La toate popoarele, dansul face parte din ritualul religios, de care mai rămîne legat şi în zilele noastre în Africa sau în Asia. În antichitate nu fac excepţie nici Vechiul Testament, nici Grecia, nici Roma cu fraţii salieni [2]. Dansul lui David în faţa chivotului este celebru şi nu constituie

---

[1] J. G. MAUDUIT, *40.000 de ani de artă modernă*, Plon.

[2] Nume dat de romani unor preoţi ai zeului Marte (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

o ciudăţenie. Dimpotrivă, o ciudăţenie ar fi fost refuzul bisericii creştine de a admite acea formă de cult al cărei simbol este dansul. Şi aceasta ne pune în faţă o problemă care depăşeşte considerabil cadrul istoriei muzicii.

Orice muzică religioasă, afară de cea a creştinismului occidental din zilele noastre, este o muzică a ritmului şi a culorii. Ea nu urmăreşte să-l

Fig. 2. Dansator mascat preistoric. Grota celor trei fraţi (Ariège).

facă pe credincios să se reculeagă în sine însuşi, ci dimpotrivă, să-l smulgă din sine, să-l exalte şi să-l aducă, în sensul pe care îl avea acest cuvînt la vechii greci, într-o stare de „extaz", diferită de starea lui normală. Strigăte, dans, percuţie, obsesie ritmică, totul contribuie la aceasta. Vom vedea în capitolul următor că, poate, nici creştinismul primitiv nu a constituit o excepţie.

Muzica fiind făcută pentru a pune pe de-a-ntregul stăpînire pe om şi pentru a-l transporta într-o lume de dincolo de realitate, trupul lui trebuie să participe, la fel ca şi spiritul, la acest „extaz", care este o anticipare a comuniunii cu divinitatea. Acesta pare să fi fost, alături de lirismul proslăvirii divinităţii, primul ţel hărăzit muzicii în creştinism, ca şi



Scanned with OKEN Scanner

în orice altă religie. Însă curînd s-au ridicat în rîndurile reprezentanţilor bisericii voci de protest. Contrazicîndu-i pe sf. Atanasie şi pe sf. Ioan Gură de Aur, eremiţi sau abaţi ca Pambon şi Silvain tunau şi fulgerau „cîntul a aruncat mulţi oameni — preoţi şi laici — în fundul iadului". Pînă şi sf. Augustin pare că „ezită între un ascetism care îl determină să privească cu neîncredere cîntul liturgic şi un sentiment opus care îl face sensibil la farmecul extraordinar al acestuia" [1].

În ce priveşte dansul, înaltele feţe bisericeşti au devenit repede ostile, dar nu totdeauna în mod absolut. Mulţi episcopi au tolerat la ei ceea ce condamnaseră în concilii. De exemplu, la Auxerre, în secolul XIII, canonicii catedralei îşi aruncau unul altuia, ritmic, o minge numită „pilotta" (cf. „pelota" bascilor) [2]. La Limoges, se dansa în strana bisericii Saint-Léonard, cîntîndu-se un refren care s-a păstrat :

*Saint Marçau, prega per nos*
*Et nos espringarem per vos* [3].

La Sens, chiar şi în secolul XV, precantorul, primul demnitar după episcop, dansa în naosul catedralei — purtînd în deget inelul, semn al rangului său, şi ţinînd în mînă toiagul, analog cîrjei episcopale — pe

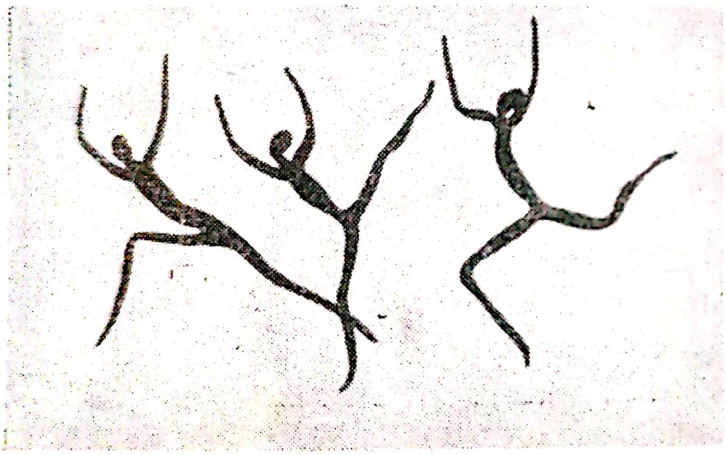


Fig. 3. Dansatori preistorici. Desene rupestre din Africa de Sud.

melodia unei cîntări gregoriene [4]. Se ştie că în cimitire se executau dansuri şi conciliile medievale nu au reuşit să pună capăt acestei practici

---

[1] VAN DEN BORREN, Revue Belge de Musicologie, 1950, p. 151. Cf. J. CHAILLEY, *Istoria muzicii evului mediu*, 1950, pp. 38 şi urm. ; GÉROLD, *Istoria muzicii*, pp. 1455 şi urm.

[2] Cf. Dom GOUGAUD, *Dansul în biserică.*

[3] Sfinte Martial, roagă-te pentru noi şi noi vom dansa pentru tine.

[4] Cf. J. CHAILLEY, *Un nou document în legătură cu dansul eclesiastic*, Acta Musicologica, 1949.



Scanned with OKEN Scanner

decît cu mare trudă ; aceste dansuri au fost interzise nu atît pentru caracterul lor propriu, ci din cauza analogiei lor cu obiceiurile păgîne.

Un desen auster din secolul X (pl. IV) reprezintă o scenă de adorare, în care acrobaţi, înghiţitori de săbii şi jongleri cu cuţitele sînt amestecaţi printre muzicanţi : este o reprezentare satirică a păgînismului, sub forma adorării lui Nabucodonosor. „Jongler", *jugleor,* va rămîne multă vreme numele dat cîntăreţilor ambulanţi şi accesul în biserică le va fi interzis aproape totdeauna. Ei încearcă uneori să intre în biserici cu forţa, dar „ortodocşii" se arată indignaţi în faţa acestor „goliarzi" [1], discipoli presupuşi ai unui oarecare Golias, despre care un scriitor din secolul XIII afirmă că ar trebui numit mai curînd Gulias, *„quia gulae et crapulae dedicari dici potest"* [2]. Şi totuşi, cronicile sînt pline de descrieri de procesiuni şi serbări religioase, cu dansuri, drapele, „atracţii" de tot felul, pe care le mai întîlnim încă în zilele noastre la chermesele parohiale şi dintre care celebra Sărbătoare a Domnului [3] din Sevilla este cea mai prestigioasă. Marginile filelor unui „tonar" de *cantus planus* din secolul XIII sînt ilustrate cu desene reprezentînd jongleri şi muzicanţi (vezi planşa V) [4], iar admirabila legendă a „jonglerului de la Notre-Dame", narată într-un *fabliau* din secolul XIII şi care i-a furnizat lui Massenet subiectul uneia din operele sale comice, simbolizează excelent acest dualism :

Un jongler sărman, obosit de acrobaţiile sale, s-a călugărit. Incapabil să cînte psalmii şi să îndeplinească treburile mărunte ale mănăstirii, el ajunge la deznădejde, crezînd că nu este bun de nimic. Într-o zi, singur în faţa criptei, el îşi povesteşte amarul statuii Fecioarei. Atunci îi vine o idee :

*Voi face dar ce-am învăţat*
*Şi te-oi sluji în felul meu,*
*Fecioară, în lăcaşul tău.*
*Ceilalţi cîntînd de te slujesc,*
*Cu tumbe-am să te-nveselesc.*
*Regină blîndă, doamna mea,*
*Pe robu-ţi nu te mînia !*

---

[1] Este posibil ca de aici să-şi tragă originea cuvîntul francez *gaillard* (voinic, viguros, vioi, bine dispus).

[2] Deoarece se poate spune că s-a dedicat lăcomiei şi desfrîului (*lat.*) N. trad.

[3] La catolici, o sărbătoare ce cade în a doua joi de după rusalii (N. trad.).

[4] B. N. manuscrisul latin 1118, originar din sud-vestul Franţei şi provenind din biblioteca sf. Martial din Limoges.

În faţa Fecioarei, el merge în mîini şi face tumbe. Un alt călugăr îl vede şi, scandalizat, îl avertizează pe abate. Acesta soseşte în fugă, îngrozit de un asemenea sacrilegiu, şi îl găseşte pe sărmanul jongler, lac de sudoare, prăbuşit în faţa statuii. Dar Fecioara, învăluită în lumină, înconjurată de îngeri, a coborît de pe soclu şi, cu o *touaille* (şervet), şterge cu gingăşie fruntea slujitorului ei, acceptînd astfel un omagiu pe care regulile şi obiceiurile nu voiau să-l admită (pl. VI b).

Lupta bisericii contra dansului ca expresie a cultului nu este decît unul din episoadele unei lupte ale cărei obiective erau mult mai importante şi care mai continuă încă să se desfăşoară sub ochii noştri. De ea ne vom ocupa în capitolul care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA CREȘTINĂ : RECULEGERE SAU EXTAZ ?

La Congresul internațional de muzică religioasă, care s-a ținut la Paris în iulie 1957, au putut fi auzite cîteva declarații prea puțin conformiste [1]. „Pentru noi, — afirma, în esență, una din ele, — muzica religioasă are ca obiectiv principal crearea unei atmosfere de reculegere favorabile meditației. În consecință, i se cere să evite orice izbucnire, orice expresie intensă, orice descriere exterioară în culori frapante. Acesta este — se crede în general — caracterul ei tradițional cel mai veridic, autentificat de capodoperele acestei venerabile tradiții. În ce mă privește pe mine, pînă la noi ordine, socot că începuturile acestei tradiții se situează cam în jurul anului . . . 1860" !

Istoria muzicii depășește aici considerabil granițele sale. Făcută atentă de către aceasta din urmă, teologia are și ea un cuvînt de spus : „Mă întrebați în ce epocă pot constata o orientare a simțului mistic spre interiorizare, spre inhibiție, spre contemplarea meditativă ? Fără îndoială, nu înainte de începutul secolului XVII", — a răspuns un profesor al unei universități catolice la întrebarea corespunzătoare ; și a adăugat : „O sută cincizeci de ani nu este prea mult pentru ca acest sentiment să se generalizeze pînă într-atît, încît să se încetățenească și în muzică, care este totdeauna în întîrziere față de marile mișcări ideologice".

La rîndul ei, istoria artelor plastice confirmă această teză : excepție făcînd cîteva tablouri de Fra Angelico [2], este nevoie, — spune ea, — să

---

[1] J. CHAILLEY, *Revizuirea criteriului istoric în problemele muzicii bisericești.* Actele Congresului, 1959, pp. 156—167, și Revue Musicale, *Muzica religioasă,* 1957, pp. 55—62.

[2] Și încă, trebuie să facem adesea să intervină contextul : de exemplu, Fecioara Bunei Vestiri „primește" cuvîntul îngerului : mîinile ei încrucișate nu simbolizează reculegerea, ci luarea în posesie a prețiosului dar ; alte ori, acesta este un gest de umilință al Fecioarei : *respexit humilitatem.*

așteptăm ca Murillo s-o picteze pe Fecioara, pentru a-i vedea pe sfinți reprezentați într-o atitudine de reculegere, cu mîinile încrucișate pe piept, cu fruntea plecată ; pînă atunci, extazul îi proiecta înainte, cu brațele desfăcute, cu trupul încordat, cu privirile îndreptate desigur în sus, dar spre punctul precis al viziunii lor și nu pierdute în vagul unei contemplări interioare ; să nu uităm că în evul mediu mîinile împreunate nu sînt un gest de reculegere, ci de omagiu, simbol al dăruirii de sine pe care vasalul o datorează seniorului său (Împărtășania cavalerului la Reims, pl. VI).

Am văzut în capitolul precedent că pentru societățile primitive, și chiar în zilele noastre pentru orice religie afară de cea creștină, obiectivul muzicii religioase respective este diametral opus aceluia al muzicii creștine ; cuvintele însești și-au schimbat sensul și astăzi i se cere *extazului*, contrar etimologiei acestui cuvînt, să-l facă pe credincios să *reintre* în sine, în pacea tăcerii sufletului, în timp ce odinioară exaltarea ritmului și a zgomotului îl făcea să-și *iasă* din sine.

Este vorba așadar de o adevărată *inversare a spiritualității*, în care muzica va juca un rol esențial, deoarece i se va cere exact contrariul rolului ei din trecut. Acolo unde ea trebuia să exalte, va trebui să liniștească. Acolo unde domina pentru a pune stăpînire pe suflet, pentru a-l proiecta în mod violent în afara realului, către sferele posesiunii divine, ea va trebui să se insinueze, să devină „muzica tăcerii", să se facă uitată creînd o atmosferă propice reflexiei, meditației : să devină aproape un zgomot de fond, am putea spune, așa cum este uneori muzica de film, cea mai bună fiind „cea care nu se aude".

Fără îndoială, această concepție rămîne implicită, căci o formulare atît de precisă a ei ar deveni repede un îndemn la mediocritate ; dar cine ar îndrăzni oare să afirme că lucrurile nu s-au petrecut niciodată așa, cel puțin în fapt dacă nu în intenții ?

Textele mai vechi referitoare la muzica creștină — și cu atît mai mult cele referitoare la muzica Vechiului Testament — concordă în a da muzicii o interpretare similară aceleia pe care i-o conferă celelalte religii ale lumii. Apostolul Pavel, în epistola sa către corintieni, aprobă reuniunile în care, în exaltarea colectivă provocată de cînt, credincioșii, într-o stare de puternică agitație, se ridică de la locurile lor pentru a improviza (apostolul se mărginește să ceară ca ei s-o facă pe rînd, pentru a evita dezordinea). Discuțiile, adesea pasionate, care în primele secole au făcut să se înfrunte partizanii și adversarii cîntatului ca accesoriu al cultului, devin aproape de neînțeles în ipoteza că ar fi vorba de un *cantus planus* recules și interiorizat. Ele se clarifică dacă le aplicăm la noțiunea universală de „cînt extatic" avîntat și exaltat.



Scanned with OKEN Scanner

Aici, presupunem că cititorul va prinde din zbor termenul *cantus planus* [1] pentru a-l lansa în discuţie ca pe o obiecţie peremptorie : *cantus planus*, cînt „uniform", moderat, fără zguduituri şi contraste, strămoş venerabil al muzicii bisericeşti neutre şi pline de reculegere. Din nefericire, nu este vorba decît de o confuzie. În textele medievale, *cantus planus* nu este decît antiteza „cîntului măsurat", *cantus mensuratus*, utilizat în polifonie sau în cîntecele profane. Termenul nu evocă nimic altceva decît absenţa barelor de măsură.

Dimpotrivă, se descoperă pe zi ce trece indicii noi ale unor raporturi între *cantus planus* şi cîntările orientului — ale evreilor yemeniţi sau ale bizantinilor — care, tocmai în măsura în care tradiţia nu s-a alterat, au păstrat în scînteietoarele lor vocalize caracterul unui lirism dezlănţuit, foarte depărtat de caracterul „lin" ce i se atribuie cîntului „gregorian".

Foarte recent, Herbert Pepper a imprimat pe un disc [2] un priveghiu cu rugăciuni din noaptea Crăciunului, într-o biserică a negrilor din Harlem. Predica pastorului, violentă, pasionată, alcătuită din fraze scurte care se succed într-un tempo din ce în ce mai rapid, subliniate de aprobările ritmate ale asistenţei, devine aproape un cînt, exaltarea creşte, pianistul nerăbdător atinge uşor clapele unui pian care parcă nu mai poate suporta să rămînă tăcut. Curînd, cîntul ţîşneşte spontan din piepturile congregaţiei, un cînt ritmat şi sincopat de *swing*, care ne face să ghicim că toate trupurile se agită în ritmul muzicii.

Deşi protestanţi, aceşti negri din Harlem se află aproape pe poziţia istorică a primilor creştini ; Africa a luat locul orientului, însă în ambele cazuri este vorba de oameni care au evadat recent din religiile ancestrale pentru a se converti la creştinism. Şi unii şi alţii şi-au făurit o muzică creştină contopind pornirile lor atavice cu învăţătura primită de la cler. Nu este neverosimilă presupunerea că atmosfera de extaz a

---

[1] Aceasta este denumirea dată, după cum se ştie, imensului repertoriu muzical numit astăzi „cînt gregorian", pe care şi l-a alcătuit biserica mai ales între secolele V şi IX. Vom face aici o paranteză în legătură cu numele de „cînt gregorian" : sf. Grigore I este un papă de la sfîrşitul secolului VI (m. în 604). Actele sale pontificale sînt binecunoscute şi nu au nici o legătură cu cîntul. Legenda care îi atribuie acest rol se pare că s-a răspîndit în secolul XI. O ipoteză plauzibilă este că ea s-a născut în Anglia, unde acest papă a trimis o misiune condusă de sf. Augustin, pentru a pune la punct unele amănunte disciplinare. De aceea, englezii ar fi manifestat tendinţa de a-i atribui tot ceea ce avea legătură cu disciplina bisericii, inclusiv liturghia muzicală. Această părere ar fi trecut pe continent prin Aquitania, unde Anglia poseda numeroase teritorii. Cronologia mărturiilor concordă cu această explicaţie, care nu este totuşi decît o ipoteză.

[2] *Crăciunul şi sărbătoarea sf. Silvestru la Harlem*, Ducretet 260, V. 069.

cărei mărturie o constituie acest disc a fost şi aceea a primelor adunări ale creştinilor cărora li se adresează apostolul Pavel, şi nici aserţiunea că arzătorul apel liric şi ritmic din *spirituals* este mai apropiat ca spirit de *cantus planus* primitiv decît savantele noastre chironomii ale *ictus*-urilor şi ale *inciselor* gregoriene.

Fără îndoială, această afirmaţie prea puţin ortodoxă este în bună parte o ipoteză. Dar în orice caz, ceea ce putem considera aproape sigur este că muzica bisericească, cel puţin în primul mileniu al erei noastre, este o *muzică activă*. Credinciosul cînta nu pentru a fi ascultat, ci pentru a cînta, pentru a-i oferi lui Dumnezeu cîntul său şi pentru a se depăşi pe sine însuşi cîntînd. Nu există nici „compozitor", nici auditori, ci numai participanţi. Soliştii nu sînt nişte artişti producîndu-se în faţa unui auditoriu, ci delegaţi care vorbesc în numele tuturor ; cîntul solistului trebuie de altfel să primească aprobarea întregului colectiv : acesta este sensul lui *Amin* final al credincioşilor şi acela al refrenelor primitive care vor forma „răspunsurile cîntate".

Poate că abia în 1422, anul cînd papa Ioan XXII lansează la Avignon faimoasa sa bulă *Docta Sanctorum* împotriva născîndei *Ars Nova*, este recomandată pentru prima oară o oarecare discreţie în ce priveşte forma pe care o îmbracă cîntul liturgic, pontiful exprimîndu-şi regretul că abundenţa notelor din muzica modernă maschează *ascensiones pudicae* şi *descensiones temperatae* din *cantus planus*. Şi încă, acesta nu este decît un termen de comparaţie între cele două arte.

Adevărul este că un nou venit, care îşi făcuse intrarea în mod clandestin în urmă cu vreo cinci sute de ani, era tocmai pe punctul de a disloca întregul edificiu al repertoriului tradiţional. În secolul IX îşi făcuse apariţia polifonia. Şi cu ea, obiectul însuşi al muzicii avea să se schimbe curînd.

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA POLIFONICĂ : „*MORE FESTIVO*“

În primul tratat occidental care menţionează polifonia — *Enchirias*, al unui oarecare Ogier din secolul IX [1], obiectul principal al polifoniei este definit cît se poate de clar : ea este un artificiu care permite să se ornamenteze melodiile liturgice la zile mari. De aceea, multă vreme nu se va „compune“ muzică polifonică : aceasta nu va fi decît un aspect nou şi mai solemn, *more festivo* (cu caracter sărbătoresc), al muzicii liturgice tradiţionale.

Biserica se mîndreşte pe drept cuvînt cu repertoriul său de *cantus planus* ; poate că ar trebui să se mîndrească şi mai mult cu muzica sa polifonică, deoarece originile acestui *cantus planus*, deocamdată insuficient clarificate, sînt foarte complexe şi legate atît de muzica ebraică antică, cît şi de cea a orientului, pe cînd arta polifonică, cel puţin sub forma sa scrisă, îi aparţine integral pînă la maturizarea sa, moment cînd muzica profană şi-o însuşeşte la rîndul său.

Această definiţie a polifoniei ca element ornamental şi festiv explică mai multe secole din istoria muzicii. Pînă prin secolul XII, nu există „compozitori“ de muzică polifonică. Rolul compozitorului este să „găsească“ numai melodia. După el vine aşa-numitul *déchanteur*, care „or-

---

[1] Este interesantă de menţionat frecventa confuzie care transformă titlul acestui tratat în *Musica Enchiriadis* a unui alt autor din acea perioadă : Hucbald. *Enchirias* înseamnă „manual“ ; acest cuvînt grec aproximativ, folosit ca titlu al unui manuscris original, a fost luat drept nume de autor de către un copist care nu cunoaştea elina şi titlul a devenit, cu terminaţie genitivală latină, „(tratatul de) muzieă al lui Manual“ — *Musica Enchiriadis*. Un editor din secolul XVIII, abatele Gerbert, l-a tipărit sub acest titlu în continuarea unui tratat de Hucbald şi, după cum se procedase deja în unul din manuscrise, i-a atribuit acestui autor toate tratatele care urmau, cu toate că, din alte manuscrise, era cunoscut numele autorului lui *Enchirias* — Ogier sau Otger. De atunci, toată lumea vorbeşte fără a sta mult pe gînduri despre *Musica Enchiriadis* de Hucbald de Saint-Amand . . .



Scanned with OKEN Scanner

ganizează" melodia existentă, pentru a o face mai solemnă [1]. Cele două personaje sînt la fel de distincte ca şi cele două forme de muzică.

Dacă ne gîndim puţin, vedem că această noţiune a dăinuit vreme îndelungată după perioada de care este legată originea sa ; mai mult decît atît, o foarte mare parte din muzica religioasă clasică (şi cu ea o bună parte din muzica profană) nu este decît aplicarea mai mult sau mai puţin amplificată a acestei noţiuni. Un motet de Josquin des Prés sau de Palestrina nu este decît rareori o lucrare originală : de obicei, este amplificarea polifonică a unui model monodic, şi acelaşi lucru se poate spune despre primul *Credo* din *Missa în si minor* de Bach, despre finalul oratoriului *Regele David* [2] sau despre *Recviemul* lui Maurice Duruflé. Numai că *déchanteur*-ul medieval îşi orna modelul fără a-l modifica şi că acest model era încredinţat uneia şi aceleiaşi voci de-a lungul întregii lucrări [3]. În schimb, Josquin sau Palestrina îl dezvoltă frază cu frază, secţiune cu secţiune, repartizînd fragmentele la diferite voci şi adăugînd propriile lor dezvoltări. Bach şi modernii procedează la fel, însă pe plan mai vast, la scara întregii lucrări. Principiul estetic rămîne însă acelaşi.

Înainte chiar ca polifonia să intervină pentru a conferi muzicii un caracter solemn, monumental, fusese inventat în secolul IX un alt artificiu urmărind acelaşi scop. Este vorba de *tropa,* care consta în a prelungi cîntul cu ajutorul unor comentarii compuse anume cu acest scop. Evul mediu nu cunoştea cinematograful şi slujbele bisericeşti constituiau, în înţelesul nobil al cuvîntului, distracţia principală a poporului. Cu cît sărbătoarea era mai însemnată, cu atît slujba trebuia să fie mai lungă ;

---

[1] Cuvintele franceze *trouver* (a găsi) şi *organiser* (a organiza) sînt două cuvinte uzuale împrumutate de limba curentă vocabularului medieval. *Tropare* înseamnă „a compune *tropi*", adică a compune prelungiri ale cîntului liturgic, şi de aici, pur şi simplu „a compune" atît cuvinte, cît şi muzică. Cuvîntul *tropator* din secolul IX devine, în secolele XII—XIII, *trobador* (trubadur) sau *troveor* (truver). De la „a compune" (*trouver*) o melodie s-a ajuns la „a găsi" (*trouver*) conopidă la piaţă . . .

În ce priveşte cuvîntul *organiser,* el însemna la început a conferi melodiei gregoriene o formă nouă, ornînd-o cu *organum,* adică cu polifonie. De aici s-a ajuns la sensul actual.

Aceste exemple nu sînt singurele. Astfel, în notaţia muzicală de la sfîrşitul evului mediu, o notă se înnegreşte (*dénigre* în termeni tehnici) pentru a-i scădea valoarea cu o treime ; astăzi, clevetitorul îşi „denigrează" vecinul, căutînd să-i scadă valoarea în ochii altor persoane.

[2] De Honegger (N. trad.).

[3] Acest procedeu va rămîne în vigoare pînă în secolul XVI, cel puţin în una din formele muzicii bisericeşti — motetul şi missa zise „à teneur". De aici, procedeul va fi împrumutat de psalmii polifonici ai Reformei.

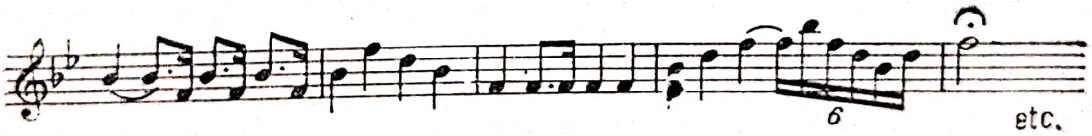


Scanned with OKEN Scanner

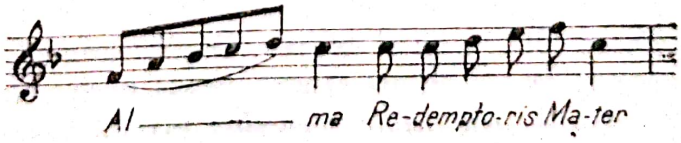
durata cîntărilor trebuia aşadar să fie mai mare decît la sărbătorile de mai mică importanţă. Tropele, suprimate de conciliul din Trento, au dispărut în secolul XVI, însă spiritul care a dus la crearea lor trebuia conservat. Am menţionat importanţa crescîndă a dezvoltării polifonice pornind de la melodia liturgică ; şi aici regăsim aceeaşi tradiţie — ceea ce ar putea fi numit „sporirea solemnităţii prin sporirea duratei". Muzica bisericească „figurată" (aşa a fost numită un timp polifonia) a început să lungească textul prin repetiţii din ce în ce mai indiscrete : *„Et incarnatus est, incarnatus est, de Spiritu Sancto, de Spiritu, Spiritu Sancto, et incarnatus est de Spiritu Sancto"*. În secolul XVIII, aceste repetiţii inutile luaseră o asemenea amploare, încît nu e de mirare că un *Motu Proprio* [1] al papei Pius X a interzis orice repetare de cuvinte în muzica bisericească, cu atît mai mult cu cît opera napolitană, imitată curînd de operă în general, şi-a însuşit acest procedeu care tindea să devină caricatural : în *Hughenoţii* de Meyerbeer, un paj vocalizează timp de trei minute, repetînd de vreo duzină de ori „Vă salut, nobili seniori", adică, în vorbirea de toate zilele, „Bună ziua, domnilor . . . "

Însă, înaintea tropelor, a mai existat în evul mediu şi un alt mijloc de a conferi unei melodii un plus de solemnitate : ornarea ei cu vocalize. Acest procedeu este pe cît de vechi, pe atît de universal şi Roland Manuel l-a ilustrat la radio prin următorul exemplu binecunoscut : în Franţa, în zilele de permisie trîmbiţaşul cazărmii, în loc de a suna reglementarul

riscă cu dragă inimă să stea opt zile „la arest" pentru plăcerea de a executa la trîmbiţă „fantezia" care simbolizează ocazia festivă :

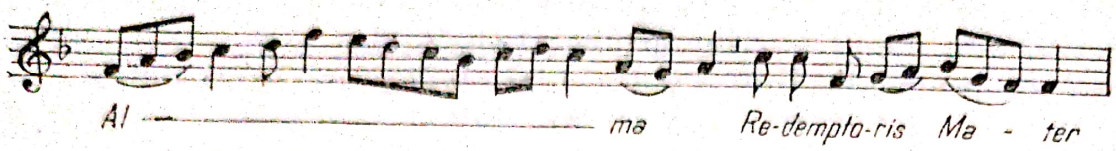



La fel, în zilele obişnuite în biserică se cîntă :

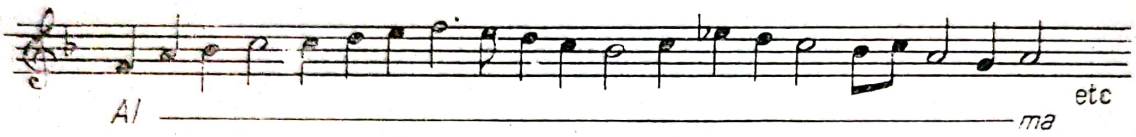



[1] Nume dat unor hotărîri emise de papi „din proprie iniţiativă". (N. trad.).

iar la sărbătorile solemne :




Compozitorii polifoniști nu au făcut decît să continue tradiția. Astfel, în secolul XV, dezvoltarea „ghirlandei ornamentale" a luat o amploare neobișnuită, cu atît mai mult cu cît coincidea cu estetica generală a goticului flamboiant, bogat în curbe și contracurbe. Pentru Dufay, melodia mai sus va deveni :




Josquin des Prés rămîne fără îndoială marele maestru al acestei curbe ondulate, care își va pierde întrucîtva din amploare datorită mișcării umaniste din a doua jumătate a secolului XVI (ea mai este prezentă, însă mai atrofiată, la Lasso sau Palestrina) și mai ales datorită clasicismului din secolul XVII ; „barocul" secolului XVIII [1] îi va reda însă amploarea de altă dată. Paralel cu exuberanța decorativă a panourilor din fața altarului, executate din stuc sau din lemn aurit, de la Salzburg sau de la Tepotzotlan, vocaliza ornamentală capătă din nou un loc dominant în concepția bisericească în ce privește muzica festivă : cîte unii au găsit scandaloase trilurile, gamele și „dezmățata" coloratură pe care le introduce Mozart în *Et incarnatus est* din marea sa *Missă în do minor* [2]. Ele nu sînt însă decît o strămutare în epoca lui Mozart a acelor *jubili* din *Aliluia* gregorian, al căror spirit a fost așa de sugestiv definit de către sf. Augustin : „Acela care jubilează nu rostește cuvinte, ci își exprimă bucuria prin sunete nearticulate. În izbucnirea veseliei sale, ceea ce poate fi înțeles nu-i mai ajunge, așa că el sloboade un fel de strigăte de bucurie fără cuvinte".

---

[1] Cu toate tendințele contrare, am prefera să nu folosim în muzică acest termen pentru o epocă anterioară lui Haydn și Mozart. După exemplul muzicologilor germani, s-a ajuns de curînd să fie incluși printre compozitorii „barocului" nu numai J. S. Bach, ci chiar Lasso și Ockeghem ! Criteriile invocate ar fi de natură să ne facă să-i considerăm ca aparținînd barocului și pe autorii lui *Versus carolingiens* ...

[2] Aceasta este muzică de teatru, — se spune de obicei. Vom dezbate mai departe această problemă.



Scanned with OKEN Scanner

*Incarnatus est* din *Marea missă în do minor* nu este monstruos decît pentru cei care ar refuza să se împărtăşească într-o biserică construită de Bernini [1] sau ar evita să asiste la un serviciu divin celebrat în faţa unui panou din lemn aurit. Aceasta este religia lui J. K. Huysmans. Însă lucrarea acestuia *La drum* a apărut în 1895 . . .

Cele de mai sus explică şi curioasa predilecţie a muzicii bisericeşti pentru forma cea mai depărtată în aparenţă de spiritul religios : fuga scolastică, ce reprezintă pe plan istoric „punctul terminus" al stilului contrapunctic cu care compozitorii Renaşterii ornau şi dezvoltau, în motetele sau în missele lor, motivele liturgice ; Berlioz şi-a bătut joc în mod necruţător de această formă muzicală. În *Damnaţiunea lui Faust,* cînd Brander propune chefliilor din tavernă, după *Cîntecul şoarecelui :*

*Pentru amin o fugă,*
*O fugă, un coral :*
*Hai să improvizăm un lucru magistral !*

Mefisto comentează:

*Doctore, fii atent : vedea-vom, mi se pare,*
*Bestialitatea în întreaga ei candoare !*

Veselii beţivani acceptă propunerea şi, după o fugă construită după toate regulile artei, cu succesiuni de *a a a . . . min,* cu care năvalnicul Berlioz credea că ridiculizează respectivul gen muzical, Mefisto conchide cu apropos :

*Domnii mei, fuga voastră-i o minune*
*Vrednică e să răsune*
*Chiar şi-ntr-un sfînt lăcaş de-nchinăciune.*
*Stilul ei e savant, profund religios*
*Şi exprimă în chip cuvios*
*Sentimentul pios*
*Pe care, la sfîrşitul serviciului divin,*
*Îl rezumă cuvîntul scurt : amin !*

Dar vai ! Spre marele său necaz, Berlioz a primit pentru fuga sa felicitările unanime ale presei, care a fost de părere că aceasta este cea mai reuşită pagină din întreaga partitură !

---

[1] Pictor, sculptor şi arhitect italian din secolul XVII, chemat în Franţa de Ludovic XIV, care i-a încredinţat diferite comenzi. (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

# STATUIA IDEALĂ A LUI BERLIOZ

„Oricine vrea să scrie un *conductus*, — afirmă un tratat de muzică din secolul XIII, — trebuie mai întîi să găsească o melodie, cea mai frumoasă cu putinţă. După aceea, trebuie să se slujească de ea ca de un *tenor* pentru a compune un *discant* pe acest *tenor*, după cum am spus mai sus“ [1].

Ceea ce s-a „spus mai sus“ este tocmai ceea ce am expus noi în capitolul precedent şi anume că, la început, polifonia a constat exclusiv în ornamentarea unui cînt deja existent : acest cînt era numit *tenor* (în franceză *teneur*, în latină *tenor*), deoarece „susţinea *discantul*“ [2].

Această prescripţie a autorului nostru din secolul XIII ne dă nu numai „reţeta“ unuia din cele mai importante genuri ale polifoniei din epoca respectivă, ci şi cea mai preţioasă indicaţie tehnică în legătură cu scriitura contrapunctului medieval în general. Ea ne arată de asemenea cum a luat fiinţă pentru prima dată noţiunea de compoziţie aşa cum o înţelegem noi. Pentru prima dată în istorie, un muzician nu se va limita să scrie o linie melodică ori să orneze cu o a doua sau a treia voce o melodie existentă. Voind să realizeze de unul singur o compoziţie polifonică, el se va aşeza — lucru fără precedent — în faţa unei foi de hîrtie albă.

Însă, din punct de vedere tehnic, nu este nimic schimbat faţă de concepţia anterioară : muzicianul va scrie mai întîi melodia sa, ca şi cînd aceasta ar fi tot ce are de făcut ; apoi va scrie *discantul*, ca şi cînd melodia ar aparţine unui alt compozitor. Singura diferenţă — dar care este esenţială — este că autorul melodiei (*trouveur*) şi autorul discantului (*déchanteur*) este una şi aceeaşi persoană. Astfel s-a născut virtualmente „compozitorul“.

---

[1] Ieronim din Moravia, în COUSSEMAKER, Scriptores, I, 132.

[2] Aceasta este originea cuvîntului actual *tenor*, după o serie de transformări ce vor fi rezumate în nota de subsol 2 din pag. 220.

Curînd, acest compozitor va dori, pe drept cuvînt, să asigure lucrărilor sale o unitate mai mare. El își va lucra ansamblul, va căuta ca acesta să întruchipeze imaginile și sentimentele exprimate în textul religios sau în comentariul acestuia — căci *conductus* a fost la început un gen religios și doar prin analogie a ajuns ulterior polifonia (pe la jumătatea secolului XIII) să abordeze la rîndul ei subiecte laice.

*Cantus planus* nu a ignorat nici el aceste preocupări : o turturea gungurește în licvescențele [1] împărtășaniei în cea de-a treia duminică din postul mare, o rafală de vînt pare să agite cvintele și cvartele din *Factus est repente* care se cîntă în duminica de Rusalii ; celebrele semitonuri ale lui Victoria plîng sau imploră în missele și motetele sale, iar cromatismele lui Claude le Jeune gem atît în psalmii, cît și în cîntecele lui.

Cel puțin pînă în secolul XVI, nu există nici o diferență de stil între muzica religioasă și cea laică, ba chiar, în majoritatea cazurilor, muzica religioasă este aceea care se situează pe o poziție de avangardă. De aceea, nu trebuie să ne mire faptul că în secolele XVII și XVIII muzica bisericească și cea de operă se află la egalitate în ce privește realizarea unei tot mai expresive transpuneri în muzică a textului. Bach va subscrie la afirmația libretistului său, Neumeister, că „o cantată nu trebuie să fie nimic altceva decît un fragment de operă", iar fanfarele din *Recviemul* lui Berlioz și din acela al lui Verdi nu-i vor îngrozi decît pe aceia dintre credincioși care au uitat să citească în prealabil textul lui *Libera me* și al lui *Dies irae*.

Dacă la mijlocul secolului XIX s-a produs o reacție, cauza este că, la fel ca și în alte epoci, se comiteau abuzuri, iar nu faptul că principiul însuși ar fi de condamnat. Toate mărturiile concordă în a semnala starea lamentabilă în care se aflau *maîtrises* [2] în urmă cu o sută de ani. Bisericile bogate se transformau, ca ambianță și ca repertoriu, în sucursale ale Operei, și „capodopera" genului a fost poate acea apocrifă „Missă de Rossini", aranjată de Castil-Blaze, în care *Kyrie* se cînta pe melodia marșului din *Othello,* iar *Cum Sancto Spiritu* pe aceea a strettei bufe din cvintetul operei *Cenușăreasa* [3].

---

[1] Diminuare a sunetului corespunzînd pronunțării atenuate a unor anumite silabe (N. trad.).

[2] Școli în care copiii erau pregătiți pentru a cînta în corurile bisericești (N. trad.).

[3] Cu toată decadența a cărei mărturie o constituie acest deplorabil exemplu, el nu este decît punctul final al întregii istorii a missei polifonice, fără a-i excepta pe maeștrii Renașterii. „Missa-parodie" apare în secolul XIV, o lucrare de acest gen care s-a păstrat pînă la noi fiind *Missa din Besançon* (descoperită de autorul acestei cărți și identificată de Leo Schrade ca fiind o parodie), își continuă existența în secolul XVI (Janequin face o missă folosind materialul lucrării sale corale *Bătălia de*

Scanned with OKEN Scanner

În ce privește bisericile sărace, care nu-și puteau procura o orgă, acestea o înlocuiau pur și simplu cu oficleidul fanfarelor municipale sau cu vechiul „șarpe" de lemn, succesorul „cornetelor" de odinioară, pe cît de urît pe atît de fals — de unde deviza unuia din cei mai curajoși reformatori, Charles Bordes : *Ab antiquo serpente libera nos Domine* („Mîntuiește-ne, Doamne, de străvechiul șarpe") . . .

Puterea reacției a constat în aceea că ea îmbina un aspect sentimental cu unul tehnic.

Aspectul sentimental l-am văzut : cu romantismul, misticismul își schimbase orientarea, devenind reflux, tăcere, contemplație interioară ; contemplația religoasă avea nevoie acum de cripte scunde, de biserici întunecoase și liniștite : cea mai bună muzică religioasă va fi curînd cea a tăcerii simțurilor ; va mai trece un timp și, în mod logic, va deveni și ea nedorită, preferîndu-i-se pur și simplu tăcerea — punct final preconizat, după o mie de ani de prestigioasă afirmare a muzicii religioase, de către oameni ai bisericii a căror bună credință nu ar putea fi pusă la îndoială . . . [1]

În ce privește aspectul tehnic, el se îmbina în mod straniu cu precedentul. O dată cu dispariția vechilor „moduri", muzicienii se obișnuiseră să reducă orice analiză la cele două „moduri" clasice : majorul și minorul. Insensibili la tensiunile și atracțiile diferite din *cantus planus*, ei nu vedeau în acesta decît o succesiune de note convenționale, complet lipsite de dinamism. Printr-un paradox necruțător, primii săi zelatori nutreau această opinie eronată la fel ca și adversarii săi și ceea ce au crezut dînșii că restaurează nu a fost un mijloc de expresie diferit, ci o muzică al cărei merit principal era, după părerea lor, neexpresivitatea — semn, în concepția lor, al acelei *catharsis* fără pasiuni, în care mortificarea devenea sanctificare și care se oglindea, credeau ei, pînă și în numele de *cantus planus*.

---

*la Marignan,* iar jumătate din missele lui Palestrina sînt „misse-parodii", adesea după lucrările unor confrați). Bach scrie și el *missae brevis* folosind fragmente de cantate și același lucru se poate spune despre mai multe numere din celebra sa *Missă în si minor.*

[1] Preconizat și, din ce în ce mai mult, pe cale de realizare. Dacă în anii următori nu se va produce o reacție îndrăzneață, pare aproape sigur că, cel puțin în Franța, muzica religioasă, lipsită de orice posibilitate de reînnoire din cauza nefolosirii cuceririlor muzicii moderne, lipsită de prestigiu datorită indiferenței unui cler prea adesea necunoscător al valorii ei, lipsită de utilizare prin răspîndirea crescîndă a slujbelor necîntate, lipsită de sens prin discreditarea oficiilor solemne, lipsită de frumusețe datorită mitului supremației cîntului „spontan" al unei mulțimi incapabile de a cînta, va deveni în curînd doar o amintire glorioasă și melancolică, ce nu va mai trăi decît prin înregistrările pe discuri și prin concerte, cu titlu retrospectiv.



Scanned with OKEN Scanner

În 1861, purtătorul de cuvînt al lui Niedermeyer, Joseph d'Ortigue, a publicat sub titlul *Muzica în biserică* un manifest care a atras o replică viguroasă din partea lui Berlioz [1]. Condamnînd (aici Berlioz îi dă dreptate) abuzurile semnalate mai sus, d'Ortigue preconiza, în numele adevăratului *cantus planus*, noul ideal pe care l-am definit mai sus. Să-l ascultăm pe Berlioz :

„(De aceste extravaganţe) nu este vinovată muzica — arta mondenă cum o numeşte el, şi (d'Ortigue) greşeşte cînd sfîrşeşte prin a face această frumoasă artă răspunzătoare de erorile muzicienilor, mergînd pînă la a declara că adevărata muzică religioasă nu poate exista în afara tonalităţilor eclesiastice. Aşa încît *Ave verum* de Mozart, acea expresie sublimă a adoraţiei extatice, nefiind într-o tonalitate eclesiastică, nu ar trebui considerată că este cu adevărat o muzică religioasă. Simplitatea, caracterul vag, tonalitatea nehotărîtă, impersonalitatea sînt tocmai trăsăturile care, în ochii domnului d'Ortigue, constituie meritul principal al vechiului *cantus planus*. Mi se pare că, în acest caz, o statuie recitînd cu recea ei impasibilitate şi pe o singură notă cuvintele liturghiei ar trebui să realizeze idealul muzicii religioase".

Riposta este semnificativă. Cineva care se lansează într-o asemenea polemică nu o face pentru a apăra idei luate de-a gata, ci pentru a susţine o opinie contrară acestora. Atitudinea lui Berlioz este aceea a apărătorului unei tradiţii împotriva unei inovaţii pe care nu o aprobă.

Şi într-adevăr, tocmai în acea perioadă a apărut — lucru nemaiîntîlnit pînă atunci — dezideratul unei muzici „plane", uniforme, fără culori, fără strălucire, fără contraste, lăsîndu-se în seama „teatrului" [2] întreaga expresivitate şi întreg elanul.

Este notorie dezastruoasa lipsă de conţinut a ceea ce este îndeobşte cunoscut sub numele de „muzică de dirijor de capelă" de la sfîrşitul secolului XIX. Pînă şi genii autentice şi-au pierdut personalitatea scriind asemenea lucrări [3] şi zadarnic s-a încercat să se recurgă la suportul factice al unei estetici a umilităţii pentru ceea ce nu era decît mediocritate.

Această bruscă decadenţă pare să fie rezultatul direct al celor de mai sus. Pînă la jumătatea secolului trecut muzica bisericească nu avusese cîtuşi de puţin un caracter artificial : ajunsă pînă la punctul extrem al

---

[1] Reprodusă în *À travers chants*, cap. XIX.

[2] Mai este oare nevoie să amintim că Bach nu s-a sfiit să plaseze o furtună extrem de zgomotoasă tocmai în partea centrală a *Patimilor după Matei* ?

[3] Să ne gîndim la *Missa pe trei voci* de César Franck, la *Tu es Petrus* de Fauré... Şi totuşi, acesta din urmă, în *Recviemul* său, scris pentru tribuna bisericii Madeleine, a fost poate singurul care a ridicat muzica bisericească a timpului său pînă la nivelul unei opere de artă admirabile...

Scanned with OKEN Scanner

progresului, ea dăruise bisericii, sub toate confesiunile, capodopere autentice ; lucrările anonimilor gregorieni sînt o dovadă, alături de acelea ale lui Pérotin, Josquin, Bach, Mozart, Berlioz. Prestigiul ei nu pare să fi avut de cîştigat în urma retranşării bruşte într-un conservatorism impersonal. Şi dacă la ora actuală în preajma artiştilor care luptă pentru o renaştere indiscutabilă se mai află unii care se îndoiesc de oportunitatea acţiunii lor, care ar reda muzicii bisericeşti adevăratul ei chip, ar fi bine să nu se piardă din vedere faptul că „tradiţia" care conduce la mutilarea ei nu este poate decît o confuzie de sensuri comisă de un istoric din epoca de decadenţă. Rezultatul cel mai vizibil a fost că, spre sfîrşitul secolului XIX, adevărata muzică religioasă nu se mai cînta la biserică, ci în cadrul concertelor.

Scanned with OKEN Scanner

# CONCERTUL DE MUZICĂ RELIGIOASĂ

Populaţia Dogon din Nigeria are credinţa că „atunci cînd (muzicantul) cîntă din gură sau la un instrument, el suferă o diminuare a forţelor vitale, care se transmit prin mijlocirea sunetelor la persoana care îl ascultă... Printre altele, cu ocazia unui doliu, rudele mortului, îndurerate şi refuzînd orice hrană, pierd din greutatea corpului şi din forţa lor vitală ; muzica executată la funeralii are nu numai scopul de a asigura reincarnarea principiilor spirituale ale defunctului, ci şi de a-i îmbărbăta pe cei rămaşi în viaţă. Această „transfuzie" de forţe se face în dauna muzicanţilor. De aceea, ei sînt plătiţi, dar mai ales li se dăruieşte mîncare şi băutură ; darul trebuie să fie însoţit de cuvinte de binecuvîntare şi laudă. Aceste cuvinte hrănesc şi adapă trupul slăbit ; berea de mei reface sîngele, iar mîncarea pune la loc grăsimea pierdută" [1].

Aşadar, cîntatul vocal sau instrumental nu este o manifestare artistică, ci un serviciu sacru sau o funcţie religoasă. Cînd muzicantul nu este singur, ci înconjurat de ascultători, curentul miracolului muzical nu este dirijat, ca în zilele noastre, de la artist la ascultători, ci în sens invers : muzicantul primeşte de la asistenţă influxul care îl împinge să traducă sentimentele acesteia ; el este, în sensul propriu şi nobil al acestui termen, un *interpret*. Spectatorii tragediilor greceşti sau orientale, credincioşii urmărind slujba medievală, toţi regăsesc în cîntul solistului sau al corului expresia propriilor lor gînduri. Acesta este într-un fel, după stadiul colectiv din primele timpuri, un *stadiu colectiv prin delegaţie*. Începe să se contureze noţiunea de autor responsabil, de interpret, de public, încep să se străvadă tentativele fiecărui grup de a căpăta o individualitate proprie. Însă primele două categorii îşi asumă în faţa celei de-a treia răspunderea unei misiuni.

---

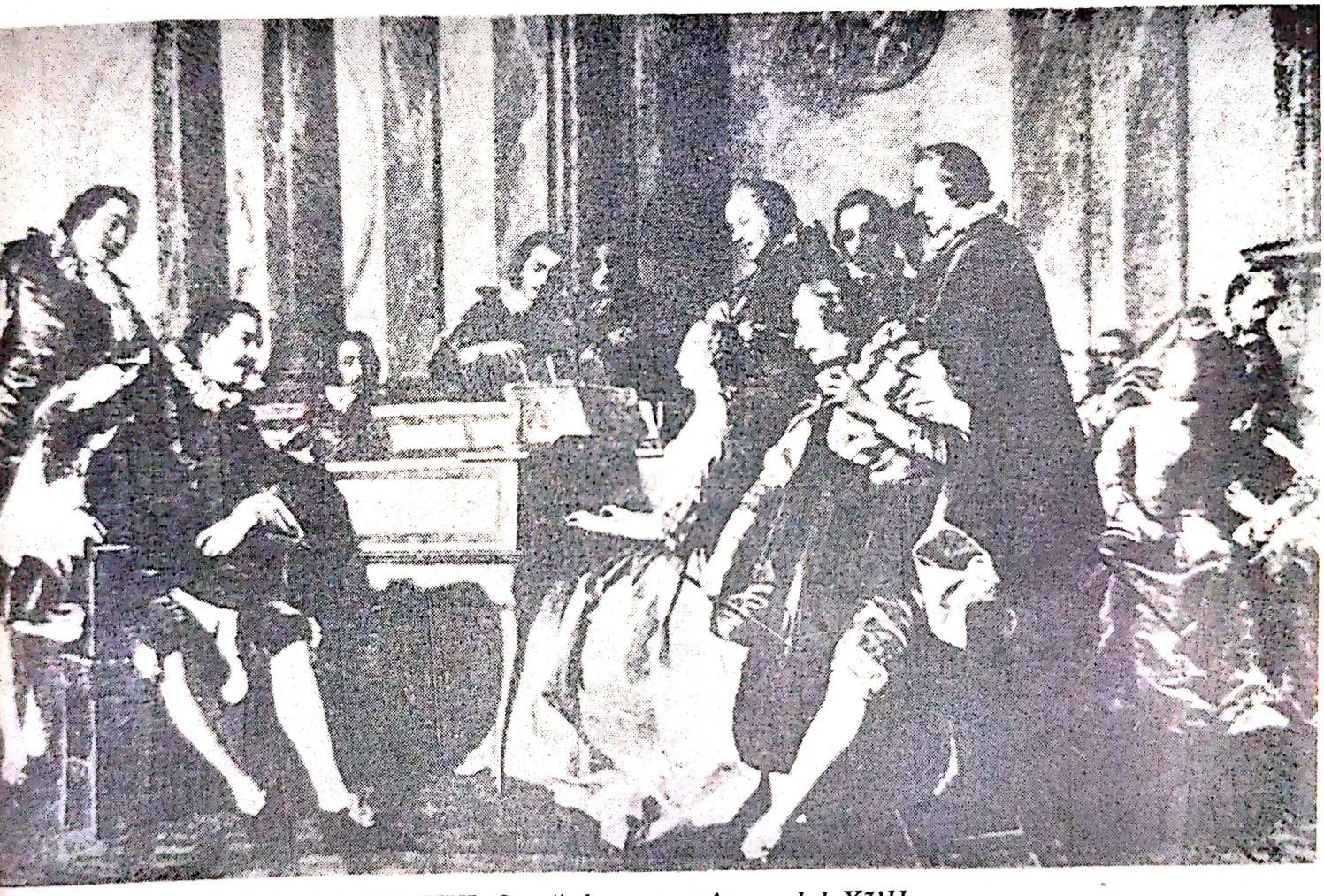
[1] G. CALAME-GRIAULE şi B. CALAME, *Introducere în studiul muzicii africane*, Revue Musicale, nr. 238, 1957, p. 9.

Mulţi s-au mirat de ce capodopere ale lui Bach cum sînt Cantatele şi Patimile nu au fost remarcate de publicul din vremea lui. Răspunsul este simplu : pentru astfel de lucrări, publicul nu exista. Credincioşii asistau la slujbele din catedrala sf. Toma şi atîta tot. Faptul că dirijorul capelei parohiei era un geniu nu privea decît consistoriul, care nu observa acest lucru, şi pe colegii maestrului, pe care geniul lui mai mult îi deranja. La templu şi în biserică muzica nu este ascultată ca o operă de artă, ci ca o tălmăcire a sentimentelor colective ale credincioşilor. Pe credincioşii care formează publicul nu-i interesează compozitorul, ci ceea ce spune acesta, or el nu spune decît ceea ce îi dictează calendarul liturgic. Se povesteşte că atunci cînd Willaert, creatorul şcolii veneţiene din secolul XVI, a sosit la Veneţia, necunoscut încă, i s-a întîmplat ca, intrînd într-o biserică, să audă un motet compus de el. O dată slujba terminată, Willaert, nespus de mîndru, aleargă la tribună pentru a primi felicitări. „Da, — îi spune dirijorul capelei, — motetul este foarte frumos ; e de Josquin des Prés, nu-i aşa ?“ Autorul îl asigură că nu. „Ah, — i s-a răspuns, — aici credeam cu toţii că e de Josquin. De altfel, faptul nu prezintă importanţă“. Şi, punînd capăt conversaţiei, îl părăsi pe compozitorul dezamăgit . . .

Aceasta este funcţia compozitorului primitiv. Ca şi în cazul altor autori, muzica bisericească a lui Bach este concepută astfel şi nu are rost să ne mirăm că nici una din capodoperele lui nu a provocat în timpul vieţii compozitorului vreo reacţie din partea criticii — la fel cum s-a întîmplat cu *Recviemul* de Fauré atunci cînd a fost executat la biserica Madeleine din Paris. Atunci cînd Zelter şi Mendelssohn vor înălţa pe culmile gloriei *Patimile după Matei,* prezentînd lucrarea în cadrul unor concerte de muzică religioasă, lucrul va fi posibil datorită instaurării romantismului, care glorifică într-o nouă manieră rolul compozitorului.

Poate că vestitul precursor al lui Bach, Buxtehude, cu *Serile muzicale (Abendmusiken)* pe care le-a organizat la Lübeck începînd cam din anul 1670, este cel dintîi care a făcut ca muzica bisericească să fie ascultată pentru ea însăşi şi nu ca o ilustrare a cultului. Însă, în principiu, aceste audiţii ce anticipă concertele de muzică religioasă mai erau încă exerciţii de pietate şi numai în mod secundar manifestări artistice. Istoriograful lui Buxtehude, A. Pirro, a remarcat că *Serile muzicale,* ca şi operele hamburgheze, „posedă legături destul de strînse cu acele drame religioase al căror actor unic a fost Johann Clajus, care recita la Nürnberg (în 1644—1645), după slujbă, tragediile sale moralizatoare alternînd cu pasaje cîntate ; (pentru ei) sentinţele morale sînt însăşi raţiunea dramei, pe care ei o consideră că are scopuri didactice“ [1]. Corporaţiile de negustori din Lübeck aveau în vedere edificarea morală şi nu delec-

[1] PIRRO, *D. Buxtehude,* p 165.



PLANȘA XVI. *Scenă de concert în secolul XVII.*

Scanned with OKEN Scanner

PLANŞA XVII. *Apariţia atitudinii de estradă la concert — Joachim şi Clara Schumann.*

PLANŞA XVIII. *Tînărul Liszt la pianină, 1824.*

Scanned with OKEN Scanner

tarea artistică, atunci cînd au solicitat şi au încurajat iniţierea acestor concerte religioase, adevărate slujbe în afara bisericii, care le permiteau burghezilor ca joia, „înainte de a merge la Bursă", să se distreze în chip sănătos şi virtuos [1].

Atît de înrădăcinată era, chiar şi la jumătatea secolului XVIII, ideea că ascultarea muzicii în altă parte decît la teatru nu putea să fie decît un act de pietate, încît Philidor a trebuit să folosească un subterfugiu pentru a putea crea la Paris prima antrepriză de concerte orchestrale din istorie.

Anne Danican-Philidor era reprezentantul celei de-a patra generaţii a unei familii de muzicieni, al căror strămoş, dacă ar fi să-l credem pe Fétis, a căpătat acest nume de pe urma unei expresii de admiraţie folosite de regele Ludovic XIII. Acesta, în perioada cînd toţi se extaziau în faţa muzicienilor italieni, făcuse într-o zi oboistului său Michel Danican cel mai frumos compliment pe care a fost în stare să-l născocească, spunîndu-i că a găsit în el pe „un al doilea Filidori" (Filidori era un oboist din Siena, care fusese de curînd ascultat la curte). De atunci, toţi membrii familiei Danican — şi, pînă la revoluţia din 1789, zece din ei au fost muzicieni celebri — au adăugat la numele lor de familie pe acela, francizat, de Philidor .

Anne Danican-Philidor funcţiona începînd din anul 1722, alături de unchiul său Pierre, ca simplu violist în capela regelui şi „scria cu începere din 1697 muzică de dans pentru baletele curţii" [2] ; în 1725, i-a venit ideea să pună bazele unor concerte regulate. Pentru aceasta, se impuneau două condiţii esenţiale. Prima era să-şi asigure neutralitatea lui Francini, zis Francine, ginerele lui Lully şi succesorul acestuia în ce priveşte posesia redutabilului privilegiu al Academiei regale de muzică — adică al Operei din Paris. Philidor şi-a atins scopul luîndu-şi angajamentul să nu includă în programele sale nici un fragment de operă şi, mai mult decît atît, nici o lucrare cu textul în limba franceză. A doua condiţie era ca aceste concerte să fie prezentate ca o distracţie cu caracter edificator. De aceea, autorizaţia care i s-a acordat se limita la treizeci şi cinci de zile pe an — zilele tuturor sărbătorilor religioase, adică tocmai acelea în care Academia regală îşi suspenda reprezentaţiile. Şi tot din acelaşi motiv aceste concerte, al căror program inaugural cuprindea *Confiteor* de Lalande, dar şi o suită de arii pentru vioară de

[1] *Ibidem*, p. 141.

[2] Michel BRENET, *Concertele în Franţa sub vechiul regim*, 1900, p. 117.



Scanned with OKEN Scanner

același compozitor, precum și un concerto grosso de Corelli, au primit numele de „Concerte spirituale".

O rațiune diametral opusă avea să motiveze, cu vreo cincisprezece ani mai tîrziu, alte „concerte spirituale", de data aceasta veritabile. La Londra trăia de treizeci de ani unul din cei mai iluștri compozitori de muzică de operă, Georg Friedrich Haendel. Acesta era nu numai compozitor, ci și impresar și director de teatru. După plecarea sa din Hanovra, Haendel abandonase complet muzica religioasă, pentru a-și realiza visul : crearea și conducerea unui teatru liric. Însă după 1728 concurența era puternică ; rivalul său Bononcini avea asupra lui avantajul, considerabil în acea vreme, de a purta un nume terminat în i ; în plus, uneltirile unor castrați concediați au dus la dezagregarea trupei sale. Un alt italian, Porpora, și apoi propriul său compatriot, Hasse, au intrat și ei în rîndul adversarilor săi. În anul 1732, Haendel era în pragul falimentului și, după 1740, a renunțat la luptă. Atunci i-a venit ideea de a scrie opere de subiecte biblice și de a le prezenta la teatru sub numele de oratorii și sub formă de concert, mai economică și mai ușor de mînuit. Cu două excepții — *Izrael în Egipt* și celebrul *Mesia* — toate oratoriile lui Haendel au fost concepute în acest spirit. Unele lucrări laice executate în cadrul concertelor — ca *Acis și Galateea* sau *Oda sfintei Cecilii* — poartă și ele titlul de oratorii, așa cum, de exemplu, și-a intitulat mai tîrziu Arthur Honegger lucrarea sa *Strigătele lumii*.

În Germania, alți compozitori, mai dornici de renume decît Bach, au înțeles și ei că cele mai frumoase cantate executate în timpul serviciului religios nu contribuie cu nimic la gloria autorilor. În plus, autoritățile parohiale făceau tot felul de dificultăți, ba în ce privește oportunitatea liturgică, ba în ce privește interpretarea, cerînd excluderea femeilor și a castraților.

Dacă Bach a acceptat să se supună regulii și a încredințat partidele solistice copiilor din școala sa, alți compozitori au reacționat. Mattheson a obținut autorizația de a folosi în biserică interprete femei pentru *Patimile* sale, dar sub formă de audiții programate în afara serviciului divin : astfel, formula lui Buxtehude, „concertul de muzică religioasă în biserică", lua amploare și se generaliza. În ce-l privește pe Telemann, acesta, pentru a avea deplină libertate de acțiune, a organizat la un teatru audiții cu *Patimile* sale, așa cum procedase Haendel cu oratoriile. Astfel, muzica bisericească începea să evadeze din biserică, strămutîndu-se la teatrele din Londra și Hamburg sau în saloanele Tuileriilor din Paris.

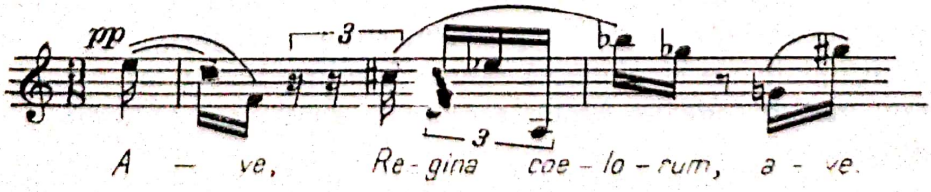
Aşa s-a născut încetul cu încetul ideea, de neconceput pe vremuri, a unei muzici religioase de concert. În secolul XIX confuzia avea să sporească. Revoluţia din 1789, suprimînd dintr-o dată aşa-numitele *maîtrises*, a dat muzicii religioase o grea lovitură, pe care aceasta a încercat s-o pareze după furtună refugiindu-se în altă parte şi ale cărei repercusiuni s-au făcut simţite şi în alte ţări. *Missa în re major* a lui Beethoven este concepută ca un amplu oratoriu, fără a ţine cîtuşi de puţin seamă de exigenţele liturghiei. „Farmecul vinerii mari" din *Parsifal* a ajuns să figureze ca „lucrare de muzică religioasă" în „concertele spirituale" ; Liszt, cînd dirija în biserică, se cocoţa pe o estradă triumfală, în sutană desigur, dar fără stihar, fapt care arăta că el nu îndeplinea o funcţie liturgică, ci se producea ca un muzician la un concert.

Marii psalmi ai secolului XX — aceia ai lui Schmitt, Roussel, Rivier — vor tălmăci textul biblic folosind toate mijloacele specifice ale concertului, fără a evita exegeza literală şi culorile frapante, pe care muzica liturgică le suspecta din ce în ce mai mult. Oratoriile lui Honegger urmează exemplul oratoriului *Regele David,* muzică de scenă adaptată ulterior pentru concert, şi includ în numărul lor, după cum am mai spus-o, „oratorii profane" ca *Strigătele lumii.* Dacă *Simfonia psalmilor* de Stravinski oglindeşte criza mistică a muzicianului din jurul anului 1930, lucrările lui religioase mai recente, cum e *Canticum Sacrum* din anul 1957, comandat pentru festivalul din Veneţia spre a fi executat la San Marco, par a oglindi preocupări de ordin cu totul diferit, fără nici un raport cu ideea unei apropieri liturgice [1].

---

[1] Răsfoind recent o revistă de artă religioasă, am dat peste un citat muzical, (WEBERN, *Lieder* op. 18, Nr. 3), pe care l-am luat la început drept o parodie caricaturală a stilului „răget de măgar", căruia sîntem periodic somaţi să nu-i smulgem eticheta îngălbenită cu cuvîntul „Avangardă" ce i-a fost aplicată în urmă cu vreo jumătate de veac. Spre marea noastră surprindere, am înţeles din comentariul care urma că, după părerea autorului, acesta era un model dovedind că „nimic nu poate fi mai riguros apropiat de inspiraţia religioasă" (*sic*) (Guy MORANÇON, *Reflecţii generale asupra muzicii de inspiraţie religioasă,* revista *L'Art Sacré,* Nr. 11—12, iulie-august 1957, p. 16).

Iată începutul acestui exemplu :






Scanned with OKEN Scanner

S-a ajuns aşadar la situaţia paradoxală că adevărata muzică religioasă a părăsit cadrul său normal : biserica.

Aceasta poate să marcheze sfîrşitul artei religioase [2].

---

[2] În timp ce cartea de faţă se afla sub tipar, a apărut lucrarea documentată şi pătrunzătoare scrisă de Solange Corbin : *Biserica pornind să cucerească muzica* (Gallimard, 1961). Rolul utilitar al muzicii bisericeşti este amintit aici cu toată vigoarea : „Trebuie oare să spunem că, pentru atîta lucru, biserica este, aşa cum s-a afirmat adesea, „protectoarea artelor" ? ... Dacă aceste obiective, (cultul, învăţămîntul, sacramentele) ar cere suprimarea şi negarea oricărei forme artistice, putem fi încredinţaţi că artiştii şi patrimoniul lor ar dispare imediat din orizontul eclesiastic" (p. 268). Şi totuşi nu trebuie să ignorăm tot ceea ce îşi datorează reciproc biserica şi muzica de-a lungul istoriei lor şi nici ceea ce face muzica, chiar şi în zilele noastre, nu numai pentru cult, ci şi pentru menţinerea sentimentului religios în sînul unui popor care se depărtează progresiv de religie. Papii au amintit adesea aceasta, pînă la recenta enciclică a lui Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*. Aici accentul a fost pus în mod judicios pe necesitatea educaţiei muzicale pentru cler în perioada studiilor de seminar. Dacă prescripţiile respective ar fi urmate, am vedea desigur mai rar cum preoţi plini de bunăvoinţă, însă ignorînd complet ce este muzica, restrîng rolul acesteia, ajungînd s-o transforme într-un ciot caricatural, confundă rolul de „păstori spirituali" cu mediocritatea şi, mizînd pe nivelarea pornind de jos, îndepărtează din biserică cel mai preţios din auxiliarele ei. În ce-i priveşte pe compozitori, ar fi zadarnic să sperăm că ei vor continua să îmbogăţească repertoriul muzicii religioase dacă, în pragul bisericii şi în altă parte, va continua să răsune fraza teribilă a lui Arthur Honegger : „Compozitorul modern este un nebun care se încăpăţînează să fabrice o marfă pe care nimeni nu o vrea".

Scanned with OKEN Scanner

# III.
# ÎN CĂUTAREA UNEI MUZICI LAICE

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA PENTRU PRINȚI

Dacă prima muzică a fost a zeilor, cea care i-a urmat a fost a prinților. Ea și-a schimbat numele, dar mai există încă. Originea ei? Aceasta se bazează poate pe un echivoc, aproape pe un număr de scamatorie necinstit. Prinții și regii au pretenția să fie zeificați: așadar, li se oferă muzică în calitate de zei. Însă ei sînt oameni și, pe măsură ce sînt coborîți de pe altare, alți oameni vor cere la rîndul lor o părticică din festinul divin. Falșii zei — regii — au fost primul public pasiv din istoria muzicii. Pe vremea Imperiului Vechi al faraonilor [1] existau, după cum aflăm din inscripțiile funerare, funcționari-muzicanți care „se prezintă regulat în fața stăpînului lor, regele, și înveselesc zilnic inima regelui cu cîntul lor" [2]. Ei obțin în acest fel favoruri și onoruri. O statuie reprodusă de Hickmann (*op. cit.*, fig. 3), seamănă cu multe altele prin care sînt onorați diferiți înalți demnitari ai Imperiului Vechi. Inscripția ei menționează că este vorba de flautistul Ipi de la curtea faraonului. Nu este o întîmplare faptul că în planșa XI un harpist din timpul Imperiului Mijlociu [3] cîntă îngenuncheat în fața unui înalt demnitar care stă la masă, în aceeași poziție ca și cel din planșa X, planșă în fața zeului cu cap de pasăre.

Deși sînt copleșiți cu favoruri, muzicanții vor rămîne vreme îndelungată niște servitori [4]. Mozart va fi „gonit" de stăpînul său, arhiepiscopul

---

[1] Aproximativ 3400—2200 î.e.n. (N. trad.).

[2] H. HICKMANN, *Meseria de muzicant în vremea faraonilor*. Cahiers d'histoire égyptienne, 1954, p. 261.

[3] Aproximativ 2200—1600 î.e.n. (N. trad.).

[4] Se mai păstrează încă pe ici pe colo unele rămășițe ale unor prejudecăți legate de acest atavism. Se povestește că, în tinerețe, Alfred Cortot a fost o dată angajat să cînte la o serată mondenă. Gazda s-a înțeles cu el asupra onorariului, destul de ridicat, și a adăugat cu trufie: „Dar trebuie să vă previn că nu vreau să vă amestecați printre invitații mei". — „O, doamnă, — a răspuns imediat marele pianist, — în acest caz veți plăti cu o sută de franci mai puțin".



Scanned with OKEN Scanner

Colloredo, şi este cunoscut celebrul contract care îl lega pe Joseph Haydn de prinţul Esterhazy, a cărui dragoste pentru muzică era totuşi cunoscută [1].

„Numitul Joseph Haydn va fi considerat şi tratat ca un membru al casei. În consecinţă, Alteţa Sa Serenisimă socoate că el se va purta aşa cum se cuvine să se poarte un funcţionar onorabil al unei case princiare. Trebuie să vădească moderaţie, să nu-şi manifeste nerăbdarea faţă de muzicanţi, să fie blînd şi indulgent, nepărtinitor şi calm. Se va avea în vedere în mod special că, atunci cînd orchestra va trebui să se producă în societate, vice-capelmaistrul şi toţi muzicanţii vor purta livrele şi numitul Joseph Haydn va trebui să vegheze ca el şi toţi membrii orchestrei să urmeze regula prescrisă şi să apară cu ciorapi albi, rufărie albă, pudraţi şi purtînd fie o perucă cu părul înnodat în spate, fie cu o coadă împletită.

„. . . Numitul Joseph Haydn va veni zilnic în anticameră înainte şi după amiază şi se va informa dacă Alteţa Sa binevoieşte să ordone o audiţie a orchestrei. După primirea ordinelor, le va comunica celorlalţi muzicanţi şi va avea grijă să respecte cu punctualitate ora fixată.

„. . . Alteţa Sa Serenisimă îşi ia angajamentul să-l păstreze în serviciul său pe Joseph Haydn tot acest timp şi, dacă Alteţa Sa va fi mulţumită de el, el poate spera să fie numit capelmaistru. Aceasta nu-i răpeşte însă Alteţei Sale Serenisime libertatea de a-l concedia pe numitul Joseph Haydn la expirarea termenului, dacă va găsi de cuviinţă".

De-a lungul fluctuaţiilor istoriei, vedem cum muzicanţii primesc din partea opiniei publice aprecieri din cele mai diferite. Dacă, datorită importanţei morale a artei lor, Platon îi include printre cetăţenii de elită ai cetăţii lui ideale, dacă caracterul religios al tragediei greceşti face ca cei admişi să cînte în cor să considere aceasta drept o onoare şi dacă groteştile ambiţii artistice ale unui Neron sau ale unui Caligula fac ca auleţilor şi cîntăreţilor să le fie încredinţate funcţiile cele mai înalte la curte, în schimb instrumentistele romane, *tibicinae* sau *ambubaiae*, sînt asimilate cu curtezanele în spectacolele Romei. Primele 14 rînduri de fotolii de orchestră le sînt interzise în Franţa artiştilor, muzicanţilor sau actorilor şi aceştia vor suferi multă vreme consecinţele acestei interdicţii. Cu toată favoarea regală de care s-a bucurat, lui Molière i-au fost refuzate funeraliile religioase.

[1] Articolele 2, 5, 14 ale contractului, H. E. JACOB, Haydn, pp. 86—89.



Scanned with OKEN Scanner

O miniatură din secolul XIII aduce o curioasă mărturie a acestei ierarhii. Ea reprezintă pe truverul Adenet le Roi la picioarele Mariei de Brabant, ascultînd-o pe Blanche, fiica regelui Ludovic IX, care îi povestește o legendă din Spania. Toți trei poartă coroană ; însă cea a truverului nu este decît o coroană profesională, cîștigată la unul din acele concursuri sau *puys*, la care erau răsplătiți cei mai buni din

Fig. 4. Adenet le Roi și Maria de Brabant, secolul XIII.

profesia sa. De aceea, deși adult, este reprezentat ca fiind mult mai mic decît „marea doamnă" întinsă pe pat : la fel de mic ca fetița ce poartă și ea o „coroană adevărată" și ca servitorul anonim (fig. 4).

Fie că este vorba de actori, jongleri sau muzicanți, scopul este același : după omagierea zeului, distracția prințului. Sala de concerte nu va veni decît foarte tîrziu. Cadrul normal este sala de recepții sau masa de ospăț. „Numerele muzicantului" alternează aici cu acelea ale ursarului. Dansul Salomeei a fost reprezentat de sculptorii medievali în fața mesei lui Irod (planșa IX).

Tradiția nu s-a schimbat de pe vremea harpistului din planșa IX b și va continua pînă în zilele noastre. Concertele ce însoțesc mesele au devenit extrem de rare, dar nu au dispărut niciodată cu totul. Esterhazy, ca și mulți alții, va „consuma" la masă o bună parte din muzica pe care servitorul său Joseph Haydn s-a angajat să i-o furnizeze ; orchestrele și atracțiile din cabaretele și restaurantele de lux din zilele noastre sînt o prelungire atenuată a uneia din formele esențiale ale „concertului" de altă dată și am putea regreta faptul că muzica adevărată a abandonat cu dispreț această formă familiară de contact cu un public pe care ea îl privește din zi în zi tot mai de la distanță și care sfîrșește prin a-i plăti cu aceeași monedă.

Atît timp cît regii și prinții au constituit osatura societății, muzica, în cea mai mare parte, le era destinată lor și — cel puțin în teorie — exclusiv lor. Anturajul și invitații monarhilor beneficiau de ea în mod

suplimentar şi aproape că uzurpau dreptul de a o asculta. Chiar şi opera, după cum vom vedea curînd, nu a constituit o excepţie.

Dedicaţiile prieteneşti care mai împodobesc în zilele noastre pagina de titlu a ediţiilor muzicale sînt un reziduu inconştient al adevăratelor şi comercializabilelor dedicaţii adresate pe vremuri seniorului, de la care era aşteptată în schimb o „mulţumire" sub formă de monedă sunătoare [1]. Căci, atunci cînd prinţii au încetat să primească muzica în calitate de zei, ei i-au permis să trăiască mai departe, erijîndu-se în mecenaţi.

Raţiunea de a fi a „muzicii pentru prinţ" era acum alta. De multă vreme, prinţul nu mai era zeu. Muzica ce-i era oferită constituia desigur un act omagial, însă o raţiune prozaică şi tot atît de imperioasă luase locul celei vechi : prinţul era acela care plătea şi asigura existenţa muzicantului. Cheltuielile pentru capelele muzicale ale nenumăraţilor prinţi — electori sau nu —, duci, conţi, margrafi sau landgrafi, erau un element important al cheltuielilor statului. Istoria muzicii a depins adesea de greutăţile financiare care determinau reducerea numărului instrumentiştilor, de războaiele care restrîngeau numărul serbărilor, de pietatea sau dezmăţul domnului şi stăpînului . . . sau al soţiei sale : Bach va fugi din Cöthen în 1722 deoarece principele recăsătorindu-se, cea de-a doua soţie era ceea ce Bach numeşte o *amusa* — o femeie fără gust în ce priveşte muzica — şi astfel exercitarea artei lui ajunge fără ţel şi fără rost.

Însă pe măsură ce clasa mijlocie era în ascensiune şi prestigiul celor mari slăbea, burghezii au dorit la rîndul lor să-şi aibă partea lor din „ospăţul zeilor".

O primă cotitură semnificatică se produce spre sfîrşitul secolului XIII — unul din momentele cruciale ale acestei prefaceri sociale. Primii trubaduri şi truveri erau seniori sau oameni apropiaţi ai acestora ; cu timpul însă, burghezii devin emulii lor. La Arras, oraş de negustori bogaţi, „prinţul căruia i se adresau dedicaţiile" nu mai era pentru truveri, în jurul anului 1270, seniorul feudal, ci un „prinţ" ales de către *puy* şi toţi doreau să fie truveri : pe o listă alcătuită în zilele noastre figurează 180 de nume de truveri . . . Se ştie că poeţii, pînă la Villon şi Marot, vor dedica acestui „prinţ" efemer, real sau fictiv, *envoi*-ul [2] baladelor lor.

Nu este sigur că de aici arta a avut de cîştigat. În timp ce Adam de la Halle părăsea Arras-ul pentru a urma la Neapole pe un prinţ autentic, contele de Artois, căruia i-a oferit *Jocul lui Robin şi Marion,*

[1] La fel se petreceau lucrurile în toate domeniile artei. Dedicaţiile de pe unele gravuri din secolul XVIII ocupă uneori mai mult loc decît tabloul propriu-zis . . .

[2] Versuri omagiale de la sfîrşitul unei balade (N. trad.).

foştii lui confraţi rămaşi la Arras organizau dispute în *jeux-partis* [1] pentru a decide în muzică dacă plăcerea de a trăi în opulenţă compensează sacrificiul de a renunţa la consumarea slăninei cu mazăre [2] sau dacă, pentru liniştea unui soţ, este mai bine să-şi înşele nevasta cu riscul de a înfrunta gelozia ei, ori să fie el însuşi înşelat, dar „să n-aibă habar" [3].

De la *puys* din secolul XIII pînă la „academiile" din secolul XVI, îşi face aşadar apariţia un public intermediar între curte şi „salon" : în general oameni culţi, alcătuind un mediu închis, activ, însă puţin numeros. Îi vom regăsi în capitolul consacrat concertului. Aristocraţia banului va dori şi ea să-şi aproprieze un rol rezervat prin tradiţie aristocraţiei de sînge : rolul mecenatului înconjurat de artişti ; un strîngător de impozite, La Pouplinière, care i-a avut la curtea sa pe Rameau, Stamitz şi Gossec, va juca în secolul XVIII, pe tărîm muzical, acelaşi rol ca şi stăpînul unui principat german.

A urmat revoluţia franceză din 1789. Una cîte una, monarhiile din Europa s-au prăbuşit. Din fericire pentru muzică, saloanele s-au menţinut, trecînd progresiv din mîinile nobilimii în acelea ale burgheziei. Ele au fost pînă de curînd adevăraţii succesori ai curţilor princiare. Vom urmări activitatea lor într-un alt capitol. Ce a rămas din ele în ziua de astăzi ? Două războaie mondiale au nimicit nenumărate averi şi au făcut ca preocupările multora să se schimbe radical, astfel încît, cu rare excepţii, saloanele nu şi-au putut păstra influenţa hotărîtoare pe care o avuseseră pe vremuri. Muzica, transformată în „conserve" de către industria discului sau călătorind în spaţiu datorită emisiunilor radiofonice, „vizitează" pe oricine la domiciliu ; singurii care se deplasează pentru a o asculta sînt adevăraţii iubitori de muzică, ce-şi dau seamă că prezenţa umană a interpretului este necesară pentru desăvîrşirea unei audiţii, oricît ar fi ea de perfectă din punct de vedere material atunci cînd ne aflăm în faţa unui aparat. Radioul şi studiourile de înregistrare au devenit noii „prinţi", singurii sau aproape singurii mecenaţi pentru care artistul ştie că poate lucra cu speranţa că va fi remunerat în mod echitabil, căci toată lumea, cu excepţia celor de la fisc, ştie că, afară de rare excepţii, orice concert public se soldează cu un deficit important.

În această sociologie a muzicii se deschide în zilele noastre un nou capitol. Viitorul singur va putea spune dacă acest capitol va fi folositor sau nu.

---

[1] Un fel de „turnire" poetice şi muzicale, de cele mai multe ori pe un subiect galant, uneori însă pe subiecte de ordin general (N. trad.).

[2] *Jeu-parti* între Gilbert de Berneville şi Thomas Hérier.

[3] *Jeu-parti* între Huc d'Arras şi Simon d'Athies.

Scanned with OKEN Scanner

# PUBLICUL APARE LA ÎNCEPUT CA UN INTRUS

În copilărie, am cîntat în corul colegiului meu. Nu voi uita niciodată cît de decepţionat am fost cînd am auzit pentru prima oară pe „alţii" cîntînd un motet de Victoria care, cînd mă aflam la locul meu în cor, mă umplea de entuziasm : nu am putut regăsi nimic din ceea ce, cînd cîntam lucrarea, mă transporta. La fel, dintre simfoniile lui Beethoven, le-am preferat vreme îndelungată pe acelea pe care, în acelaşi timp, le descifram la patru mîini cu profesorul meu, la o pianină proastă. Nici una din interpretările marilor orchestre, chiar sub bagheta lui Toscanini sau a lui Bruno Walter, nu a reuşit multă vreme să-mi producă o bucurie la fel de mare.

Contrar obiceiurilor timpului nostru, cînd o bună parte din muzică ne este servită la domiciliu, fără efort şi fără participare personală, prin intermediul picupului, al radioului sau al televizorului, doar un procent relativ redus din muzica existentă a fost conceput pentru a fi ascultat. Cvasi-totalitatea muzicii populare şi, în repertoriul scris, aproape toată muzica de cameră a fost creată în primul rînd pentru cei care o execută sau care, ascultînd-o, îşi spun că şi ei la rîndul lor ar putea s-o interpreteze. Înainte de secolul XVIII, nicăieri, cu excepţia teatrelor de operă, nu s-a plătit pentru a se asculta muzică. Făuritorii ei o compuneau, după cum am mai spus-o, pentru biserică, pentru prinţi sau pentru ei înşişi. Ea împodobea serbările, servea pentru reculegere sau pentru distracţie, ocupa şi înfrumuseţa viaţa de familie.

În afara bisericii, a teatrului şi a curţii, muzica era executată în casă, pentru plăcerea proprie. Ceea ce cataloagele muzeelor de pictură numesc concerte nu sînt de cele mai multe ori decît scene intime în jurul muzicantului familiei. Ceea ce avea să devină muzică de cameră nu era destinat urechii unor „clienţi" ca în zilele noastre, ci executării pentru plăcerea executanţilor. Invitaţii nu constituiau o necesitate : clasicul cvartet de coarde se instalează în jurul unei mese pătrate avînd fiecare latură prevăzută cu un pupitru, în timp ce în centrul ei se află tabachere



Scanned with OKEN Scanner

și căni cu bere. Nu se editează partituri, ci partide separate, și reticența cu care au fost întîmpinate multă vreme ultimele cvartete ale lui Beethoven se explică în primul rînd tocmai prin aceasta : majoritatea lucrărilor de acest gen puteau fi apreciate în funcție de partida viorii întîi, căreia îi era încredințată melodia, astfel încît ne putem imagina încurcătura acelora care au vrut să judece și cvartetele beethoveniene după acest criteriu cam simplist !

„Muzica de salon" a fost mult timp defăimată. Și totuși acesta a fost cadrul în care au fost prezentate toate capodoperele clasice și atmosfera ambiantă familiară este poate, după cum a arătat experiența, mai favorabilă pentru vitalitatea muzicii decît distanța creată de podiumurile cu rampa iluminată. De la un secol la altul, pînă în vremea bunicilor noștri, atmosfera din jurul artiștilor este aceeași : familiară, relaxată. Pentru a reda această impresie, gravorul sau pictorul socoate totdeauna necesar să introducă un detaliu distractiv : la cutare concert din secolul XVI mișcătorul sărut al personajelor din dreapta ; într-un tablou de Van Loo din secolul XVII, conversația galantă. Desigur, dacă în celebrul tablou din 1766 care îl înfățișează pe Mozart cîntînd la clavecin la prințul de Conti le vedem pe frumoasele doamne flecărind în jurul ceștilor de ceai, ne vom aminti de recriminările lui Mozart pe această temă ; însă faptul pune în cauză educația și frivolitatea gazdelor, iar nu principiul însuși al acestor recepții muzicale. Chiar și în secolul XIX, cînd Moritz von Schwind îl va reprezenta pe Schubert concertînd la pian, nu va uita să plaseze, în primul plan imaginea tradițională a celor două cucoane vorbărețe, iar în dreapta, pe îndrăgostiții care șușotesc ; totuși, vom observa că scaunele sînt mai bine rînduite, cel puțin pentru doamne ; acum salonul este aranjat în vederea audițiilor muzicale, în timp ce romantismul le va prezenta pe frumoasele ascultătoare într-o atitudine de extaz languros.

Nu este greu de remarcat că muzicienii, cînd concertează împreună, nu se așază ca niște actori, cu fața la public, ci se plasează mai mult sau mai puțin neglijent, în modul cel mai comod și totodată cel mai rațional, în general față în față, privindu-se unii pe alții. Abia într-o pictură berlineză din 1854 (pl. XVII) — în Prusia — reprezentînd

un recital de vioară şi pian susţinut de Joachim şi Clara Schumann, vedem, poate pentru prima dată, pe cei doi interpreţi întorşi cu spatele unul la altul, violonistul stînd cu faţa la public, în poziţia obişnuită din zilele noastre ; această schimbare, numai ea singură, este cît se poate de semnificativă.

Am văzut că prinţii au uzurpat într-un fel rolul zeilor, făcînd să li se ofere muzică. Faptul de a reuni un grup de auditori pentru a-i face să asculte muzică apare, la rîndul său, ca o uzurpare a rolului de figuranţi pe care îl jucau curtenii asistînd pasivi la acest omagiu ce nu le era destinat.

Într-adevăr, ascultarea muzicii era, date fiind originile sale, mai mult decît o favoare : ea constituia un privilegiu ce nu era acordat decît pe alese. Primele concerte propriu-zise înregistrate de istorie nu erau accesibile pentru oricine : ele erau nişte adevărate ceremonii pentru iniţiaţi, avînd la început un caracter religios. În secolul XVI cineva devenea membru al unei societăţi muzicale la fel cum, în evul mediu, se înscria într-o confrerie pioasă. Ca dovadă pot servi statutele celebrului Puy d'Evreux, înfiinţat în 1570 de Guillaume Costeley „în cinstea lui Dumnezeu şi a slăvitei fecioare Maria şi a tuturor sfinţilor şi sfintelor din paradis, şi mai ales a sfintei Cecilia, fecioară şi martiră. Amin".

Actul de constituire prevede în detaliu ordinea ceremoniilor, care durează mai multe zile, încep după sfîrşitul vecerniei din ajunul sărbătorii sfintei Cecilia, cuprind multe misse şi slujbe „cu muzică şi orgă" şi se încheie cu o „missă a răposaţilor" ; „prinţul" care prezidează acest *puy* îi primeşte pe confraţi la masa sa ; între timp, spune actul de înfiinţare, „va fi celebrat un *puy* sau concert la casa copiilor din cor din partea locului" şi se va atribui o serie întreagă de premii pentru cele mai bune compoziţii prezentate. „O dată stabiliţi cîştigătorii, prinţul, însoţit de fondatori şi de confraţi, va merge împreună cu cîntăreţii care, spre a-i mulţumi lui Dumnezeu pentru fericitul succes al concertului lor, se vor prezenta în faţa marelui portal al bisericii Notre-Dame şi acolo vor cînta motetele premiate la *puy*, iar după ce le vor fi cîntat, decanul va aduce la cunoştinţa asistenţei numele autorilor" [1].

Aceste prime concerte organizate sînt aşadar în acelaşi timp ceremonii religoase, festivaluri şi concursuri. Curînd, se va renunţa la ideea pioasă a primilor fondatori : apare umanismul, instaurînd în locul idealului religios mitul idealului antic. Inspirat de antichitatea greacă, Baïf va fonda în acelaşi an 1570, în casa sa, împreună cu muzicantul său

[1] BONNIN şi CHASSANT, *Puy muzical* . . . , 1837, pp. 1, 76, 81 etc.



Scanned with OKEN Scanner

Thibaut de Courville, prima Academie, numită în mod expres „de poezie și de muzică". Aici se dau regulat concerte, care sînt însă oarecum niște ceremonii statutare, deschise numai membrilor asociației ; aceștia au primit cîte o medalie, mărturie a cinstei ce li s-a făcut, și pe care trebuie s-o prezinte la intrare, pentru a fi admiși : este, într-un fel, o anticipare a biletelor de concert din zilele noastre. Dar, în cazul de față, biletul nu se plătește, ci se dă numai acelor care îl merită.

Se știe că, în amintirea acestor ședințe academice, concertele au păstrat mult timp numele de „academii" : în secolul XIX se va mai spune încă „a da o academie". Cuvîntul „a da", menținut pînă în zilele noastre (se „dă" un concert), va înceta să oglindească realitatea, dar va rămîne ca o mărturie a unei epoci în care existența casei de bilete era de neconceput.

Curînd se va afirma o a treia concepție, mai utilitară, dar, totuși derivînd din precedentele. De data aceasta, virtuozii sau muzicienii vor fi aceia care, pentru a înmulți ocaziile de a primi aplauze, vor invita la ei prieteni sau adepți și vor ruga pe confrați de-ai lor să se producă alături de ei, pentru ca interesul să fie mai variat. Inițiatorul acestui gen de concerte a fost un personaj curios, Jean Lemaire, care a trăit la Toulouse între anii 1581 și 1650, dar care venea adesea și la Paris. Precursor al lui Ferdinand de Lesseps, Lemaire concepuse proiectul unui canal între marea Mediterană și marea Roșie și a încercat fără succes întreaga sa viață să-l aducă în ființă. Precursor al limbii esperanto, a preconizat ideea unei limbi universale. A figurat de asemenea ca inventator în domeniul arhitecturii și în acela al mnemotehniei. Ca muzician, Lemaire a vădit același spirit inventiv : a imaginat o nouă notație alfabetică, a propus, ca și mulți alții, un al șaptelea nume de notă pentru a se putea solfegia fără „mutații" (silaba sa, „za", nu era prea diferită de „si" care a fost adoptat pînă la urmă), a pus la punct un sistem de clape care permiteau celor ce cîntau la lăută să varieze intervalele după alte sisteme decît cel diatonic curent, și a adăugat la familia lăutei un instrument nou, pe care l-a botezat *almérie* — anagramă a numelui său. Concertele private pe care le-a organizat în jurul anului 1642 reuneau pe adepții diferitelor lui procedee și de aceea au căpătat numele de „concerte almerice".

La rîndul său, Pierre Chabanceau de la Barre, organist în capela regelui și cîntăreț la spinetă al reginei Ana de Austria, a organizat regulat la el acasă, pentru a se face ascultat, între 1645 și 1656 (anul morții sale), cu concursul copiilor săi și al celor mai buni cîntăreți ai epocii, recepții muzicale, la care invita pe prietenii săi și care pot fi considerate precursoare ale concertelor, alături de recepțiile „almerice"

Scanned with OKEN Scanner

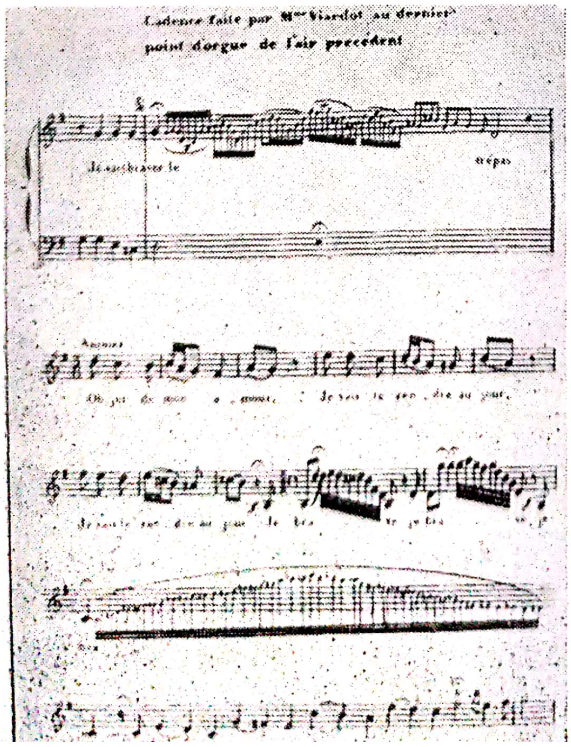
și de cele organizate în aceleași condiții în jurul anului 1655, tot la Paris, de către un canonic din Embrun, care era și compozitor — Jacques de Goüy, prieten al lui Lemaire, sau de acelea ale celebrului claveciinist Jacques Champion de Chambonnières [1].

În toate aceste cazuri, nu este vorba de întreprinderi comerciale. Ideea de a vinde pe bani plăcerea pe care muzica o procură ascultătorilor se va naște în Anglia, în ultimul pătrar al secolului XVII. Perspective cu totul noi se vor deschide de acum înainte în fața muzicii, în evoluția ei istorică. De aceea, se impune să trecem la un capitol nou.

[1] Cf. Michel BRENET, *Concertele în Franța sub vechiul regim, 1900.*

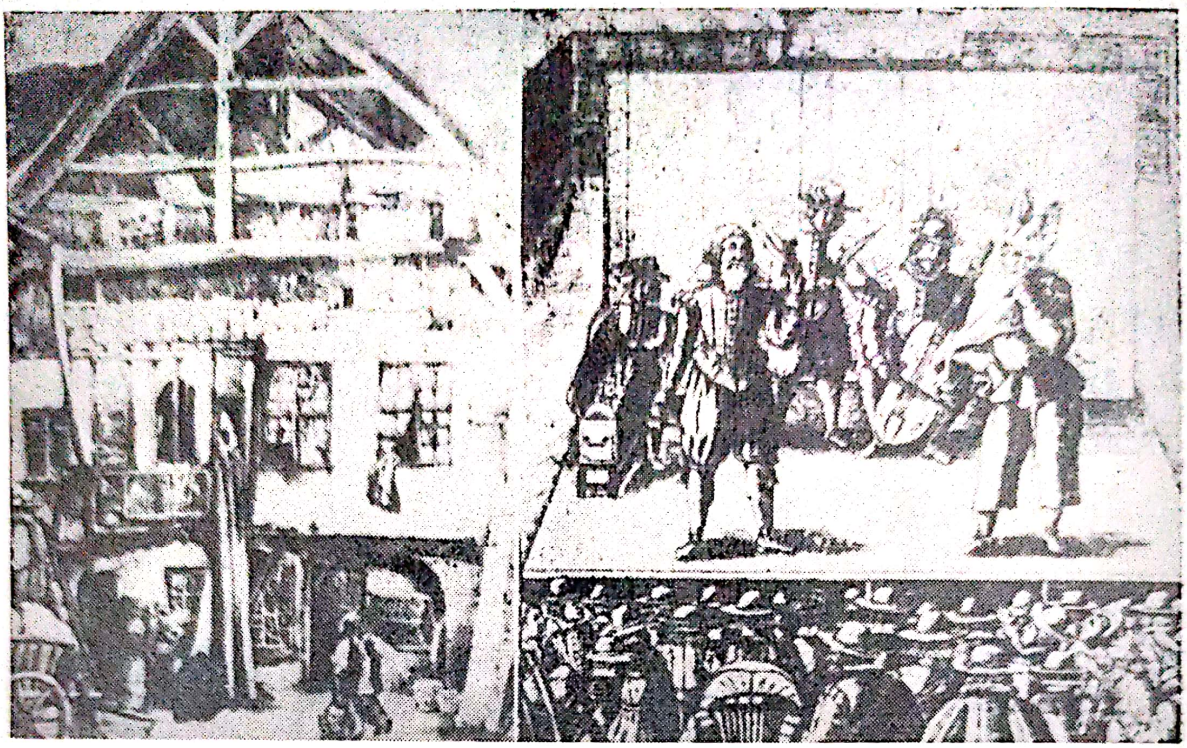
Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA XIX. *Orchestră și cor în secolul XV.*




PLANȘA XX. *O „cadență" a unei cîntărețe din secolul XIX.* Orfeu *de Gluck, ediția prefațată de Berlioz în jurul anului 1860.*

Scanned with OKEN Scanner



PLANȘA XXI. *Începuturile operei și ale operei comice franceze:*
*a) Opera lui Perrin și Cambert, 1669.*
*b) Parada lui Tabarin la bîlci, 1623.*

PLANȘA XXII. *Evoluția dirijatului de orchestră:*
*a) O lecție de baterea „tactus"-ului, secolul XV,*
*b) Baterea măsurii cu ajutorul unui sul, 1732.*

Scanned with OKEN Scanner

## MUZICA DEVINE UN „SPECTACOL"

Transformarea muzicii în spectacol propriu-zis, cu bilet de intrare procurat la casă, este o idee care, sub forma sa actuală, nu datează decît din secolul XVIII şi a rămas o excepţie pînă în secolul XIX. Cînd grecii antici se reuneau pentru a-i asculta pe virtuozi, interesul lor se întemeia mai puţin pe dragostea de muzică şi mai mult pe pasiunea pentru „jocurile sportive" : concursurile de kitharodie se deosebeau prea puţin, prin spiritul lor, de întrecerile la fugă şi de galele de box. În ce-i priveşte pe romani, concepţia lor în materie era cît se poate de clară : Atheneos povesteşte că, în anul 167 înaintea erei noastre, cînd în faţa unor spectatori a apărut pentru prima oară un grup de instrumentişti, publicul a rămas nedumerit şi, pentru a nu rămîne cu impresia că a dat banii degeaba, le-a pretins să cînte toţi deodată şi, după aceea, să se bată între ei cu pumnii . . .

Ideea că publicul ar putea, la o oră stabilită, să intre contra plată într-o sală pentru a asculta muzică nu a putut să se contureze decît după ce acest obicei s-a încetăţenit pentru operă, şi numai datorită echivocului creat de prezenţa unui spectacol propriu-zis.

Totuşi, la începuturile sale opera a fost şi ea un divertisment pentru prinţi, după cum teatrul grec — iar în vremea noastră opera chineză sau *nô* japonez — era legat de o ceremonie religioasă. Chiar dacă am considera că ea îşi trage originea din vechile divertismente (*entremets*) de la banchetele medievale sau din primele balete de curte, filiera rămîne aceeaşi. Pur şi simplu, în 1573 divertismentul se mută din sala de ospeţe în sala de bal. În acest an, Caterina de Medici oferă ambasadorilor polonezi (planşa XIII, a.) o serbare somptuoasă. Invitaţii de onoare sînt instalaţi în primul rînd de fotolii, situate la acelaşi nivel cu sala. În spatele lor şi la balcoane se află invitaţii obişnuiţi. Prezenţa acestora este o cinste ce li se face, căci ei constituie aici, am putea spune, un surplus. Muzicanţii sînt ascunşi : ei nu fac parte din spectacolul propriu-zis.

În 1581 are loc primul balet de curte organizat de Henric III cu ocazia căsătoriei favoritului său, ducele de Joyeuse. Observăm aceeaşi dispunere a celor prezenţi. Actorii se adresează regelui, instalat aproape la acelaşi nivel cu ei, şi textul însuşi al versurilor îl transformă în interlocutor. Muzicanţii sînt ascunşi în spatele decorului ; dacă, ceva mai tîrziu, ei se arată privirilor celor prezenţi, ca în „intrarea" lăutelor la un balet de curte de la începutul secolului XVII, o vor face în calitate de actori costumaţi şi dansînd în timp ce cîntă la instrumentele lor. Lully, în divertismentele sale scrise pentru Molière, va rămîne încă la această concepţie : „Intră viorile dansînd etc. . . .". Peri va scrie opera sa *Orfeo* tot cu ocazia serbărilor de la curte, pentru prinţ şi pentru invitaţii acestuia, iar capodopera lui Monteverdi îşi datorează existenţa geloziei ducelui de Mantua, care, în faţa succesului acestui *Orfeu* florentin, a dorit să aibe la rîndul său un *Orfeu* „propriu" şi l-a comandat muzicianului său personal, pentru a prezenta în faţa invitaţilor săi de rang înalt o lucrare mai bună decît cea a rivalului său.

Adevăraţii creatori ai publicului cu plată au fost fără îndoială prinţii Barberini, care, văzînd voga acestor divertismente princiare, însă ocazionale, au avut ideea de a deschide la Roma în anul 1632 un teatru de operă permanent, la care publicul să plătească. Exemplul a fost urmat peste tot, dar mai întîi în Anglia, unde astfel de spectacole s-au numit „măşti" : în anul 1639, sir William Davenant a obţinut de la Carol I un patent ce-i permitea să deschidă un teatru *to exercise musick and musical presentments* (pentru a executa muzică şi a da reprezentaţii cu muzică). În Franţa, primul teatru de operă, acela al lui Cambert şi Perrin, deschis în anul 1669, a avut ca spectatori pe oamenii din popor şi sala *Jeu de Paume* (pl. XXI a), care a fost amenajată în acest scop, ne arată limpede, prin aspectul său dărăpănat, care era caracterul acelor spectacole. Încasarea preţului de intrare, lăsată în seama unui om de afaceri necinstit, marchizul de Sourdéac, se făcea, după cum spun cronicarii, într-o dezordine de necrezut, care favoriza cele mai neruşinate fraude şi care a dus în cele din urmă la întemniţarea trio-ului de afacerişti. Urmarea se cunoaşte. Lully a profitat de situaţie pentru a-i smulge lui Cambert privilegiul deţinut de acesta ; la rîndul său, Cambert şi-a strămutat cîmpul de activitate la Londra, unde opera a păstrat multă vreme — pînă la Haendel inclusiv — amprenta franceză. La Paris însă, printr-un straniu concurs de împrejurări, Lully, succesorul lui Cambert, i-a redat operei franceze caracterul ei originar de spectacol destinat monarhului, iar publicul din rîndurile poporului, deposedat de opera adevărată, pentru care prinsese gust, a fost nevoit, din cauza modului dictatorial în care exploata Lully privilegiul obţinut, să se mulţumească cu parodii şi cu spectacole de bîlci — ceea ce explică în parte succesul operei comice franceze.



Scanned with OKEN Scanner

Aceasta, la rîndul ei, era moştenitoarea unei îndelungate tradiţii a spectacolelor populare, în care muzica juca un rol important. Să privim, de exemplu, parada lui Tabarin [1] de la Pont-Neuf, din 1623 (pl. XXI b). Aici nu există nici îngrăditură, nici scaune, nici bilete de intrare : spectatorii, ca nişte simpli gură cască, se plimbă în voia lor în faţa estradei, care le ajunge la înălţimea nasului. Probabil, imediat după spectacol se face o chetă [2].

Însă, în acest timp, opera princiară se măreşte şi îşi sporeşte fastul. Ca mărturie poate servi reprezentaţia dată la Viena în 1660 cu opera *Il Pomo d'Oro (Mărul de aur)* de Cesti. Sala este somptuoasă, scena e bine utilată. Încă nu s-a inventat fosa orchestrei, însă o perdea îi ascunde pe muzicanţi, instalaţi, ca şi în zilele noastre, jos, înaintea scenei. Un vast spaţiu liber este lăsat în partea din faţă a sălii, căci monarhul trebuie să şadă în rîndul întîi şi are nevoie să stea la o oarecare distanţă de scenă, iar eticheta nu permite nimănui să se aşeze în faţa lui. Lucru nou şi semnificativ, invitaţii sînt instalaţi în fotolii dispuse într-o ordine perfectă. De altfel, ordinea este provizorie şi datorată mai mult majestăţii curţii decît respectului faţă de spectacol. În orice caz, şi după exemplul spectacolelor de tragedie, care seamănă atît de mult cu cele de operă, ceea ce vedem aici prevesteşte sălile de concert de mai tîrziu.

Anglia a fost ţara unde au apărut, spre sfîrşitul secolului XVII, primele concerte cu plată, însă deocamdată nu e vorbă decît de admiterea retribuită — în general pe bază de abonament — la concertele de salon de tip cunoscut. Iniţiatorul a fost un violonist al lui Carol II, John Banister. Numit la întoarcerea sa din Franţa, unde plecase ca să se perfecţioneze, dirijor al capelei regale (*King's band*), a fost concediat în 1666 : după Fétis, pentru că a afirmat în faţa regelui că talentul violoniştilor englezi era inferior aceluia al francezilor ; după Riemann, din contra, pentru că i-ar fi criticat pe muzicanţii francezi, pe care regele îi proteja . . . Oricare ar fi însă cauza, Banister a rămas fără slujbă şi acestui şomaj forţat al unui violonist londonez îi datorăm cea mai monumentală transformare a tuturor timpurilor din domeniul practicii muzicale. Căci, pentru a face rost de bani, lui Banister i-a venit ideea să organi-

---

[1] Organizator de spectacole de bîlci din secolul XVII, al cărui nume a rămas în limba franceză pînă în zilele noastre ca prototip al şarlatanului şi farsorului (N. trad.).

[2] Muzica în aer liber va fi idealul suprem al revoluţiei franceze din 1789. „Divinitatea Republicii este Libertatea, templul ei este Universul ; cultul ei trebuie celebrat sub bolta cerului. Pieţele noastre publice vor fi de acum înainte sălile noastre de concert". Aşa sună o petiţie citită la Convenţiune în ziua de 18 Brumar a anului II (9 noiembrie 1793, N. trad.). Printre semnatari figurau Gossec şi Sarrette, viitorul director al Conservatorului (Constant PIERRE, *Conservatorul* . . . , p. 90).



Scanned with OKEN Scanner

zeze la locuința sa, începînd din anul 1672, seri muzicale la care erau primiți cei ce plăteau. Această inovație fără precedent a avut un asemenea succes, încît în 1676, în *Musick's Monument* de Thomas Mace, cantor la Trinity College din Cambridge, întîlnim planul unui proiect neobișnuit : o sală de concert cu 12 galerii diferite pentru „diferite cate-

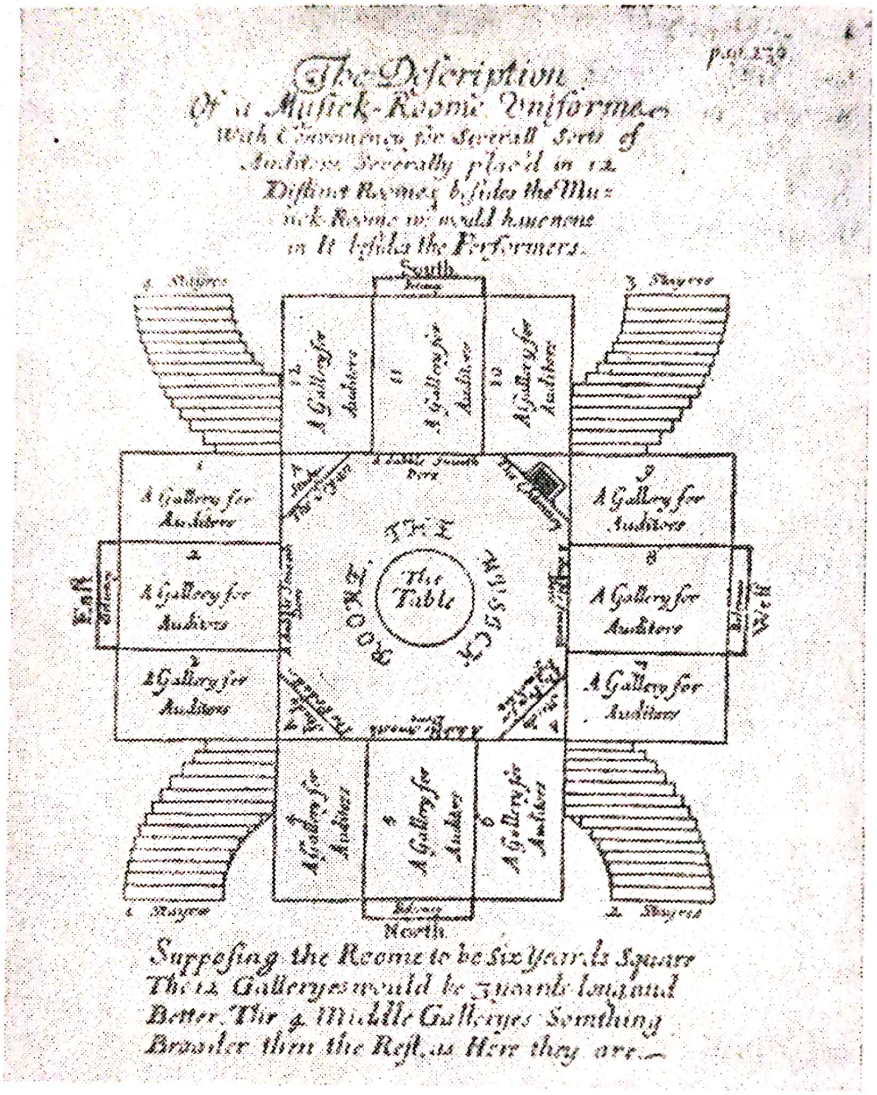



Fig. 5. Cel mai vechi proiect de sală de concert. Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676.

gorii de ascultători" (fig. 5). Sala nu are podium : nu e vorba de un spectacol, ci de o *musick room* (cameră de muzică) [1], cu un șemineu, o masă în centru, la care vor lua loc instrumentiștii și cîntăreții, și cu o

[1] Această orînduire poate fi văzută și la *Holywell Music Room* din Oxford, construită în 1748 și considerată că ar fi cea mai veche sală de concerte din Europa. Ea a fost restaurată în 1959.

orgă în unul din colţuri. Atmosfera intimă indispensabilă „muzicii de cameră" era menţinută, cel puţin în aparenţă [1]. De crearea unei atmosfere intime se va îngriji şi al doilea organizator de concerte cu plată cunoscut în istorie, Thomas Britton, de meserie negustor de cărbuni. Britton organizase în casa sa, începînd din anul 1678, recepţii muzicale săptămînale, la care a luat parte şi Haendel. La început au fost gratuite, însă apoi exemplul lui Banister a dat roade : negustorul de cărbuni a introdus abonamente cu plată. Iar în 1690 un muzicant de la curtea lui William III, Robert King, s-a asociat cu Johann Wolfgang Franck, un german venit din Hamburg, unde omorîse cu lovituri de pumnal, din gelozie, pe un muzicant de la curtea din Ansbach, şi o rănise pe propria sa soţie ; amîndoi au întemeiat o adevărată antrepriză — *Concerts of vocal and instrumental music.*

Aceste concerte londoneze constituiau, într-un fel, comercializarea muzicii de cameră private, aflate pînă atunci la loc de cinste. A fost rîndul Franţei să extindă această comercializare asupra orchestrei şi a corului. Încă pe vremea lui Carol IX, *Academia de poezie şi muzică* a lui Baïf şi Courville oferea membrilor săi audiţii regulate. *Academia palatului,* care i-a succedat sub Henric III — numită aşa pentru că se întrunea la Luvru — număra printre manifestările sale balete ce alternau cu audiţii fără spectacol. La Rouen în 1662, la Orléans în 1670, la Lyon în 1713, apoi la Marsilia, Pau, Carpentras, Dijon, Tours, s-au constituit pe rînd „academii", ale căror şedinţe solemne includeau audiţii muzicale regulate destinate membrilor lor. La Londra, între anii 1710 şi 1792, a organizat asemenea audiţii *The Academy of Ancient Music,* înfiinţată de Pepusch şi specializată în muzica trecutului — adică a secolului XVI. Am văzut cum, în 1725, Anne Danican-Philidor a observat că, în zilele sărbătorilor religioase, spectacolele de operă fiind suspendate, publicul amator era lipsit de muzică. Or, dacă lumea plătea pentru operă, putea plăti şi pentru concerte. Titlul de *Concerte spirituale* a salvat aparenţele pentru moralişti, cu toate că repertoriul nu se limita la misse şi la oratorii. Acestea au fost primele concerte orchestrale publice : în 1762, ansamblul număra 93 de muzicanţi permanenţi. Academiile din provincie au urmat exemplul şi succesul a făcut chiar ca în 1775 să apară o companie rivală, *Concertele amatorilor,* care şi-a schimbat denumirea în 1780 în *Concertele Lojii Olimpice,* după numele noului său local. Mai tîrziu au fost organizate *Concertele din strada Cléry* [1] şi mai ales, după 15 Brumar anul IX (6 noiembrie 1800), exerciţiile publice ale elevilor de la Conservator, care au dat naştere în 1802 *Con-*

[1] Cf. frumoasa lucrare de Michel BRENET, *Concertele în Franţa sub vechiul regim,* pe care am mai citat-o.

*certelor franceze* din *rue de la Victoire,* iar apoi, în 1828, *Societății Concertelor Conservatorului.* Urmarea se cunoaște [1].

Toate aceste concerte erau frecventate pe bază de abonamente. Obiectivul lor era crearea unui cerc de auditori permanenți, în timp ce ascultătorilor întîmplători nu li se acorda nici o atenție sau aproape nici una. Concertele ocazionale sînt de dată și mai recentă. Pînă la sfîrșitul secolului XVIII nu se „dau" concerte. Virtuozii se produc în biserică, la curțile princiare sau în saloanele mecenaților, pentru invitați. Compozitorii scriu pentru formații regulate, care le sînt încredințate sau cu care întrețin relații. Muzica, după cum am mai văzut, este un „produs de sezon", destinat consumării imediate și avînd o existență precară. Doar teatrul convoacă ascultători pentru o operă anumită. Cînd lucrări de Telemann sau Haendel sînt executate într-o sală de spectacol — de obicei o sală de teatru — aceste audiții sînt asimilate cu spectacolele de operă, punîndu-se accentul pe elementul vizual în aceeași măsură ca și pe muzica propriu-zisă.

Sălile de concert, care se înmulțesc în secolul XIX, nu sînt la început decît saloane mari, ca sala Pleyel din strada Rochechouart, unde a concertat adesea Chopin și care a existat pînă în anul 1927 (pl. XXIII a), în timp ce altele, ca Gewandhaus din Leipzig (pl. XIII b reprezintă această sală aproximativ în anul 1840) mențin rînduiala din bisericile protestante, unde credincioșii ascultă de obicei muzică religioasă așezați pe bănci dispuse față în față. Biserica, salonul, teatrul : îi regăsim așadar pe cei trei destinatari primitivi ai muzicii. Conservatorul din Paris [2], care, pînă la mutarea sa în strada Madrid în 1909, ocupa întregul cvartal cuprins între străzile Bergère, du Conservatoire, Sainte-Cécile și du Faubourg-Poissonnière, avea, începînd din 1811, propria sa sală de concerte. Numele inițial al acesteia este semnificativ : numărul din 9 iulie al ziarului *Courrier de l'Europe,* care conține o dare de seamă asupra inaugurării ei [3], o numește „noua sală de exerciții" pentru elevi. Printre particularitățile ei, cronicarul relatează cu surprindere că „orchestra este situată în fund, ca actorii la teatru, cu toate că în teatre orchestrele

---

[1] Această *Societate,* continuă să funcționeze, sub același nume, și în zilele noastre (N. trad.).

[2] Cuvîntul *Conservator* nu are înțelesul pe care i l-a dat Ambroise Thomas, despre care se povestește că i-ar fi răspuns într-o zi unui interlocutor care îi vorbea de o reformă : „Domnule, la Conservator noi conservăm". În limba italiană, *conservare* înseamnă „a întreține" : de aici termenul „conservator al unui muzeu". În secolul XVI, la Neapole, Veneția sau Palermo *conservatorio* se numeau azilurile unde erau întreținuți și educați copiii părăsiți. Deoarece studiile muzicale se situau aici la loc de cinste, termenul a căpătat cu timpul înțelesul general de școală muzicală.

[3] Constant PIERRE, *Conservatorul* . . . , p. 169.

se află la mijloc, între actori și spectatori". Însă, adaugă el, „o sală de concerte este ceva nou la Paris și e nevoie să se facă experimente". De altfel, Conservatorul nu era numai de muzică, ci și „de declamație" și aceasta a fost fără îndoială cauza pentru care arhitectul Delannoy a decis să-i plaseze pe instrumentiști „ca pe actori la teatru".

Această sală a rămas unică în felul ei de-a lungul întregului secol XIX : sala Gaveau a fost construită abia în 1907. În jurul anului 1920 concertele de muzică de cameră se mai organizau încă de cele mai multe ori în sala de festivități a Asociației Agricultorilor, astăzi transformată în sală de cinema. Marile societăți de concerte, cu excepția aceleia a Conservatorului (care a folosit propria sa sală pînă la războiul din 1939), erau găzduite în săli de teatru (concertele Colonne aveau loc la început la *Odéon*, 1873, apoi la *Châtelet*) sau chiar pe arene de circ (concertele Pasdeloup, 1861, la *Circul de Iarnă*).

În 1927, casa Pleyel a părăsit strada Rochechouart și s-a instalat în foburgul Saint-Honoré. Mica sală roșie a fost demolată, îngropînd sub ruinele zidurilor sale amintirea concertelor lui Chopin și ale altor mari virtuozi, și la Paris a fost construită prima „mare" sală de concerte, cu 2 500 de locuri (pl. XXIV). Directorul casei, Gustave Lyon, inginer renumit, a lucrat ani de-a rîndul pentru a elabora planul acestei săli pe baza noilor principii acustice. Un an mai tîrziu, clădirea a ars. Fiind reconstruită după aceleași planuri, prezenta fenomene de ecou, a căror cauză nu a putut fi descoperită. Abia în 1957 corectări empirice, însă eficace, au eliminat acest neajuns care îi atrăsese numeroase critici. Cu toate acestea, sala a servit ca prototip. Palatul Artelor Frumoase din Bruxelles a fost construit pe baza unor principii analoge. America a vrut să aibe și ea o replică, însă de proporții gigantice : la ora actuală (1960), excavatoarele pregătesc terenul la New York pentru un bloc enorm — *Lincoln building*, care va fi o adevărată „cetate a muzicii, înglobînd și sala ce va lua locul vechii și desuetei opere *Metropolitan* [1]. Astăzi, orice mare oraș care se respectă posedă cîte o mare sală de concerte : muzica, prin ea însăși, a devenit un spectacol.

[1] Opera *Metropolitan* și-a mutat sediul în noul local în toamna anului 1966 (N. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA PENTRU HÎRTIE

„Nu mai merg niciodată la concerte, — mi-a spus într-o zi profesorul meu şi eminentul meu predecesor la Sorbona, André Pirro. — La ce bun să ascult muzică ? Îmi ajunge s-o citesc".

Deformaţie de muzicolog ? Poate că da, şi-i implor pe zei să mă ferească de ea la bătrîneţe. Însă totodată, diagnostic frapant al sfîrşitului unei evoluţii, unul din reprezentanţii căreia este acest om pe vremuri sensibil şi înflăcărat, care a fost organist, dirijor, „muzician muzicant" cum spunea Charles van den Borren, şi la care saturaţia a făcut, la sfîrşitul carierei, ca decorticarea intelectuală să ia locul delectării senzoriale. Acesta este de asemenea punctul final al evoluţiei, eşalonate de-a lungul secolelor, a prea bătrînei noastre civilizaţii muzicale occidentale.

Cînd o civilizaţie este tînără, muzica ei ignorează cu desăvîrşire orice fel de scriere ; despre aceasta vom mai vorbi. Întreaga civilizaţie antică, şi în parte şi cea medievală, sînt de tradiţie orală. Notaţia, cînd există, este folosită doar pentru a ajuta memoria *a posteriori* cînd este vorba de melodii deja cunoscute, iar nu ca un mijloc de a le învăţa şi, cu atît mai puţin, de a le compune. Lucrurile se mai petrec încă aşa în Orient, în ţările Islamului etc. Cînd falsul Plutarc ne vorbeşte despre compozitorii antici, el ni-i reprezintă cu kithara în mîini sau cu aulosul la gură, iar nu mînuind uneltele de scris. De exemplu, primul cînt funerar, în onoarea şarpelui Python a fost, după cum ne arată autorul, „cîntat la aulos" şi nu „compus" de către Olympos [1]. La fel se petrec lucrurile şi în evul mediu : cronicarul găseşte cît se poate de firesc să

[1] Un detaliu scoate în evidenţă tendinţa noastră constantă de a le aplica anticilor prejudecăţile noastre moderne : ultimul editor al textului interpolează tocmai acest cuvînt în traducerea sa, pentru a face fraza „cît se poate de clară" : „Olympos, după ce a compus . . . a cîntat-o la aulos" (F. LASSERRE, *Plutarc, despre muzică*, Lausanne, 1954, p. 139). Nici un cuvînt din textul grec nu justifică interpolarea (*ibid*, p. 118, rîndul 2).



Scanned with OKEN Scanner

scrie că Tutilon „dictează" melodiile pe care le-a compus [1] : hîrtia nu intervine decît o dată terminat actul de creaţie. La o altă scară, şi Mozart va mai proceda încă în acest fel.

Mulţi s-au mirat de faptul că din perioada cuprinsă între secolul XIII şi sfîrşitul secolului XVI, perioadă în care complexitatea combinaţiilor contrapunctice îi impunea compozitorului o calibrare minuţioasă a liniilor sale melodice simultane, cu neputinţă de realizat fără ajutorul scrisului, nu ni s-a păstrat nici o „partitură" sinoptică, analogă celor din zilele noastre. Manuscrisele sau ediţiile vechi ne servesc totdeauna polifonia în „piese detaşate" : fiecare partidă se citeşte de la un capăt la celălalt, complet izolată de surorile sale, fie că acestea îi urmează pe aceeaşi pagină, fie că sînt editate sau recopiate în culegeri diferite, care se completează reciproc. Destinatarii acestora sînt, precum se vede, numai executanţii fiecărei partide : sinteza sonoră se efectuează în cursul audiţiei şi nimeni nu simte nevoia de a o realiza pe cale vizuală [2].

Această penurie stranie şi-a găsit explicaţia acum cîţiva ani, în împrejurări interesante. În 1953, serviciul de săpături al Muzeelor regale de artă şi istorie din Belgia a curăţat, în apropierea bisericii Saint-Feuillien de Fosse, un puţ care fusese astupat în anul 1723. Din el au fost extrase obiecte eteroclite, al căror examen a dovedit că puţul a servit ca debara între secolele XIV şi XVII. Printre aceste obiecte figura şi o placă de ardezie măsurînd aproximativ 30 cm pe 15 şi pe care erau gravate în sensul lungimii şase portative de cîte cinci linii (fig. 6). Directorul săpăturilor, d. Mertens, a avut fericita idee de a remite ardezia, pentru a fi examinată, d-nei Clercx-Lejeune, profesor de muzicologie la universitatea din Liège. Aceasta şi-a adus aminte de anumite texte din secolul XVI care nu au putut fi explicate, printre altele de tratatul unui cantor din Lunebourg, Lampadius, în care era vorba de *tabulae compositoriae,* folosite pe vremea lui Josquin şi a lui Isaac, din care nu se păstrase însă nimic care să ne lămurească asupra naturii lor. Continuînd studiul comparativ al textelor şi al plăcii de ardezie ieşite din pămînt în mod miraculos, d-na Clercx a ajuns la concluzia că compozitorii lucrau la un fel de bruion perisabil, pe care îl notau pe „supor-

---

[1] EKKEHARD IV, *De casibus Sancti Galli,* cap. III.

[2] Acest obicei a rămas în vigoare pînă la o perioadă relativ recentă pentru cvartetele de coarde, care erau editate în partide separate, iar nu în partitură.

Aproximativ pînă la jumătatea secolului XIII, lucrările polifonice se scriu în general cu concordanţa aproximativă a vocilor. Apoi acest obicei dispare, excepţie făcînd conductus-ul şi lucrările derivate din acesta. Aproximativ între anii 1250 şi 1600, în afara tabulaturilor destinate unui executant unic, nu mai există practic partituri sinoptice aparţinînd acestei epoci.

Scanned with OKEN Scanner

turi“ în genul tăbliței de ardezie în chestiune. O dată munca terminată, fiecare partidă era recopiată pentru uzul executanților pe o materie durabilă, iar „partitura“ [1] era după aceea socotită că nu mai servește la nimic. Notele se ștergeau și ardezia putea fi din nou folosită [2].

Astfel, muzica și literatura urmează un drum paralel. La începuturile ei, literatura a fost și ea orală — și adesea cîntată. Apoi a intervenit hîrtia, ca să ajute memoria jonglerilor (manuscrisul *Cîntecului lui Roland*, păstrat la Oxford, este considerat că ar fi manuscrisul unui jongler), sau ca o curiozitate destinată să fie dăruită unui prinț. În orice

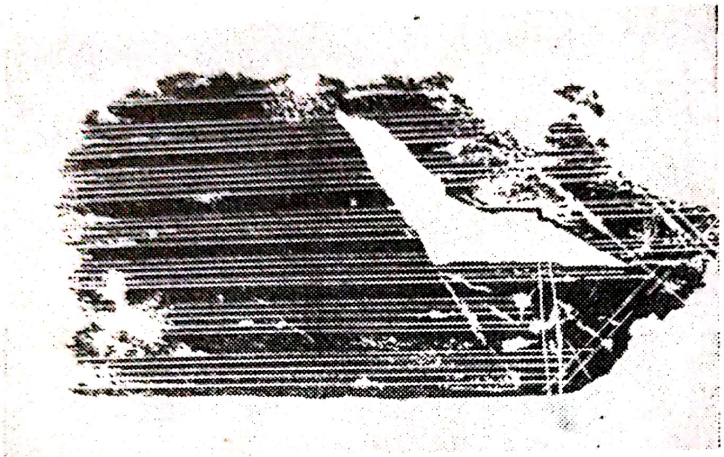


Fig. 6. Ardezia pentru compoziție găsită în puțul de la Saint-Feuillien.

caz, hîrtia era folosită după ce lucrarea era gata, iar nu ca un auxiliar la redactarea ei. Și evoluția își urmează cursul, pînă la poezia „tipografică“, cum ar fi *Aruncarea zarurilor* de Mallarmé sau lucrări de-ale lui Cocteau dinainte de 1920.

La fel s-a întîmplat și cu muzica. Cele mai frumoase tururi de forță din domeniul contrapunctului — și, slavă domnului, s-au realizat destule — îl umpleau pe compozitor de mîndrie, dar, afară de executanți, care își învățau partidele, sau de elevi, cărora maestrul putea să le ofere lucrările sale ca exemplu, ele erau supuse doar aprecierii finale a urechii. Nu exista nici măcar o partitură de disecat. O bucată nu era definitivă decît după ce era „probată“, adică executată „de probă“.

Prima ofensivă a Hîrtiei contra Urechii pare să fi avut loc spre sfîrșitul secolului XIV, în epoca în care Ars Nova începuse să decadă. Pe

---

[1] Astfel se explică originea cuvîntului „partitură“ (fr. *partition*). În latină, *partire* înseamnă „a împărți“. A pune în „partitură însemna a diviza notele scrise cu ajutorul unor bare de reper, care facilitau concordanța : de aici se trag actualele bare de măsură. Aceste bare dispăreau în copia definitivă a partidelor separate.

[2] Suzanne CLERCX, *De la o tăbliță de ardezie la partiturile secolului XVI*, publ. în *Mélanges Paul-Marie Masson*, 1955, I, pp. 157—170.

vremea aceea, un Guillaume de Machaut îndrăgea aşa de mult rebusurile din versurile sale, încît nu putea să nu le introducă şi în muzica sa.

*Şaptesprezece, cinci şi treisprezece*
*Şi paisprezece şi cu cincisprezece*
*M-a învăţat în taină ce-i iubirea,*

cîntă unul din rondourile sale. Număraţi literele în ordine alfabetică (fără a diferenţia pe I de J) şi veţi găsi la numerele 17, 5, 13, 14, 15 literele R E N O P, anagramă a începutului numelui prietenei compozitorului, Péronne. Pentru a face un alt joc de acelaşi gen, Machaut încredinţează unui alt rondo „poezia" următoare :

*Sfîrşitul meu e-un început*
*Şi începutu-mi e-un sfîrşit :*
*Aşa-i tenorul construit.*

*— E-un început al meu sfîrşit. —*
*Vocea-mi de sus cînd întreit*
*E-ntoarsă, cîntul s-a sfîrşit.*
*Sfîrşitul meu e-un început,*
*Iar începutu-mi e-un sfîrşit.* [1]

Rondoul este la trei voci, dar numai două sînt notate, şi doar cu textul primelor două versuri : vocea superioară (*triple, tiers chant*) şi contratenorul [2]. Cuvintele sînt scrise cu susul în jos, şi numai pentru *triple* :

---

[1] *Ma fin est mon commencement*
*Et mon commencement ma fin.*
*Est teneüre vraiment.*
*— Ma fin est mon commencement. —*
*Mes tiers chant trois fois seulement*
*Se retrograde et einsi fin.*
*— Ma fin est mon commencement*
*Et mon commencement ma fin.*

[2] Tenorul (*teneur*) este partida inferioară, afară de cazul că este folosit şi „contratenorul". *Triple* este partida superioară a lucrărilor la trei voci, iar apoi, prin extensie, partida superioară, oricare ar fi numărul vocilor. I se mai spunea *treble*, iar mai tîrziu *trouble*. Arnoul Greban, în *Patimile* sale, introduce un interesant joc de cuvinte, punînd pe unul din diavolii din discordantul său concert infernal să cînte un *trouble* (în limba franceză, *trouble* înseamnă neînţelegere, tulburare, zîzanie, N. trad.). Toţi aceşti termeni le erau familiari cititorilor lui Machaut.

Scanned with OKEN Scanner

pentru a le putea citi, trebuie întoarsă hîrtia (pl. II). Este un adevărat joc de societate, a cărui cheie a fost de altfel găsită de multă vreme.

Partida tenorului nu este scrisă : o putem deduce din text, citind partida *triple*-ului pe dos, adică începînd cu ultima notă. După aceea, o putem juxtapune contra-tenorului şi *triple*-ului, scrise normal : avem astfel toate cele trei voci. Însă, o dată ajunşi la jumătatea *triple*-ului, însemnată cu o bară verticală, observăm că partida scrisă a contra-tenorului s-a terminat : o vom citi la rîndul ei de la dreapta la stînga pentru partea a doua, continuînd totodată să citim *triple*-ul, pe care îl avem scris. Cum jumătatea din partida *triple*-ului pe care urmează s-o citim acum am întîlnit-o deja, inversată, la tenor şi cum tenorului îi va fi încredinţată acum, tot inversată, jumătatea pe care tocmai am terminat-o de citit, cele două partide, a triple-ului şi a tenorului, sînt invers simetrice de la o jumătate la cealaltă. Cu alte cuvinte, textul nu ne dă decît un *triple* în două părţi A şi B şi un contra-tenor C. Jocul constă în a dezvolta A, B şi C, pe de o parte în conformitate cu regulile genului şi pe de altă parte conform convenţiilor impuse. Dacă însemnăm cu ′ recurenţa, cele trei partide reale se vor desfăşura în felul următor, respectîndu-se reprizele tradiţionale ale formei de rondo (AB — aA — ab — AB) :

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Triple :* | A | B | A | A | A | B | A | B |
| Tenor : | B′ | A′ | B′ | B′ | B′ | A′ | B′ | A′ |
| Contra-tenor : | C | C′ | C | C | C | C′ | C | C′ |

Astfel încît la tenor avem într-adevăr cele trei recurenţe A′ ale *triple*-ului, anunţate în text.

Amuzamentele de acest gen, a căror valoare constă numai în complexitatea lor, nu valorează nimic cînd sînt audiate, căci nu poate exista nici un muzician, oricît ar fi de exersat, care să fie capabil de a observa, ascultînd lucrarea, turul de forţă realizat, sau măcar, cunoscîndu-l, să-l controleze după ureche. Dar ne putem prea bine imagina satisfacţia compozitorului, care, trasîndu-şi dintr-un simplu joc un program dificil, constată că a putut să-l realizeze şi se convinge astfel el însuşi de înalta sa valoare tehnică, imaginîndu-şi cu anticipaţie comentariile admirative ale acelora care mai tîrziu vor fi numiţi critici. Cu atît mai mult cu cît aceştia vor fi desigur avertizaţi anticipat : în rondoul cutare, însuşi „canonul“ [1] jocului este acela care formează textul cîntat !

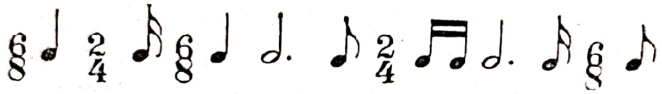
[1] Vom releva în treacăt înţelesul cuvîntului „canon“ : de ce este numit astfel un cîntec mereu reînceput şi reluat succesiv în mai multe partide identice, de tipul cîntecului popular francez *Frère Jacques* ? În evul mediu (procedeul apare spre sfîrşitul secolului XIII), el era numit, mai logic, *rotundellus*, adică un cînt ce se învîrteşte în



Scanned with OKEN Scanner

Spre sfîrşitul acestui secol XIV tot atît de captivant pe cît este de dezamăgitor, această estetică a rebusurilor, pe care o vom regăsi şi în literatură la marii maeştri ai retoricii, ajunge să facă furori. Unul din domeniile ei preferate este acela al ritmului. Trebuie să spunem că aici, terenul era pe atunci deosebit de propice. În lipsa unei notaţii suficient de explicite, secolul XIII trebuise să se mulţumească cu ritmuri relativ elementare. De puţină vreme, notaţia muzicală oferea posibilitatea de a se varia aceste ritmuri în mod aproape nelimitat şi compozitorii se arătau din zi în zi tot mai pasionaţi pentru acest joc.

Imaginaţi-vă că, la un examen de Conservator sau în altă parte, un candidat ar avea de descifrat o bucată pentru pian cuprinzînd, pentru mîna stîngă, două măsuri de patru timpi, iar pentru mîna dreaptă cam aşa ceva :



Acest exemplu [1] este, în notaţie modernă, echivalent exact al bizareriilor complicate cu care se delectau urmaşii lui Mauchaut şi ai lui Philippe de Vitry în numele unei *Ars Nova* ce dispreţuia vechile procedee din vremea lui Pérotin şi era convinsă că făureşte limbajul muzical al viitorului.

Muzica risca astfel să devină un fel de algebră complicată şi obtuză, dar complicaţiile ei rămîneau rezervate ochiului şi hîrtiei : căci, la au-

---

cerc, şi la englezi s-a menţinut cuvîntul *round*. Însă, fără îndoială s-a observat că acest termen preta la confuzii cu *rondoul*, derivat şi el de la un *rotundellus*. Or, pentru a nota un cînt de acest gen, nu se scriau toate partidele, ceea ce ar fi fost inutil : el era notat o singură dată, adăugîndu-se o însemnare care explica în ce fel urma să fie transformat în cînt pe mai multe voci. Această însemnare sau „regulă", numită *canon* în elină, a sfîrşit prin a da numele genului.

[1] Exemplul ne-ar părea stupid (cu toate că examinatorii la solfegiu se delectează cam prea des cu „jocuri de societate" de felul acesta), dar este absolut corect : număraţi, pe de o parte, optimile din măsurile de $\frac{6}{8}$, iar pe de altă parte, şaisprezecimile din măsurile de $\frac{2}{4}$: pentru fiecare din cifraje găsim în total două măsuri de doi timpi, întreţesute între ele. Se proceda în felul acesta cu diviziunile binare şi ternare ale timpilor perfecţi sau imperfecţi şi cu prolaţiile mari sau mici. Pot fi găsite numeroase exemple în culegerea lui W. Apel *French secular music of the late 14 th century* (*Muzica franceză laică de la sfîrşitul secolului XIV*) Transcripţiile pe portative, prezentate în această lucrare, se străduiesc să simplifice concordanţele cu ajutorul sincopelor : cine vrea să-şi facă o idee asupra notaţiei vechi trebuie să ia în consideraţie ritmurile originale notate deasupra portativelor.

dierea ei, nu rămînea mare lucru din aceste împletituri savante. Nu e de mirare că faimoasa „posteritate" a lăsat această estetică să piară sufocată de propriile sale construcţii savante şi că s-a întors, la începutul secolului XV, la o simplitate „reacţionară". Aceasta nu a fost tot atît de sterilă, căci în două sute de ani de evoluţie neîntreruptă şi fără salturi bruşte a făurit, de la Dunstable la Palestrina şi trecînd prin Dufay, Ockeghem, Josquin des Prés, Janequin, Orlando di Lasso şi atîţia alţii, extraordinarul şir de capodopere ale Renaşterii zise franco-flamande.

Compozitorii prinseseră însă gust pentru plăcerea de a învinge greutăţile. Dezvoltîndu-se contrapunctul, arta de a întreţese liniile melodice [1], lăsa cîmp liber tentativelor celor mai îndrăzneţe. Se ştie că englezul Thomas Tallis a scris în jurul anului 1540 o lucrare la 40 de voci reale : un motet pentru 8 coruri de cîte 5 voci ; că Pierre de la Rue a tratat simultan, în contrapunct reciproc, *Vexilla regis* şi psalmodia Patimilor. Josquin des Prés, maestrul maeştrilor, obişnuia să înfăptuiască „isprăvi" din cele mai uluitoare. Însă aici îl vedem pe zeul Hîrtiei domesticit în serviciul muzicii : cineva neavertizat poate să asculte cîntecul *Petite Camusette* (*Micuţă cîrnă*) şi să nu perceapă decît o armonizare pe cît de simplă, pe atît de expresivă, fără a observa că tema dată suportă concomitent un canon la octavă şi două la cvintă şi că celelalte două voci formează şi ele, cea mai mare parte din timp, un canon complementar care foloseşte celule ale temei respective.

Totuşi, în ciuda realizării unor performanţe atît de prestigioase, umanismul de la sfîrşitul secolului XVI s-a plictisit de această virtuozitate. Hipnotizaţi de simplitatea muzicii greceşti, cu atît mai indiscutabilă în ochii lor cu cît această muzică le era aproape cu desăvîrşire necunoscută, colaboratorii lui Baïf în Franţa sau ai lui Bardi la Florenţa au declarat război contrapunctului şi au cerut ca tot ceea ce scrie muzicianul să se audă. Fie că era vorbă de muzica metrizată în maniera antică (*musique mesurée à l'antique*), de madrigalele în stil nou sau mai tîrziu de lucrările de operă, hîrtia şi-a pierdut privilegiile în aşa măsură, încît notaţia s-a transformat curînd într-o stenografiere simplificată ; opere întregi erau scrise pe două portative — o melodie şi un bas. Astfel le scria şi Monteverdi, în timp ce Vivaldi nota cu satisfacţie că a reuşit să scrie o operă în cinci zile.

Melodia însăşi era adesea notată sub o formă simplificată la maximum. Interpretului i se lăsa libertatea de a broda după bunul său plac în jurul schemei notate. Opera *Orfeo* a marelui Monteverdi conţine o mărturie destul de surprinzătoare în acest domeniu. Pentru marea arie

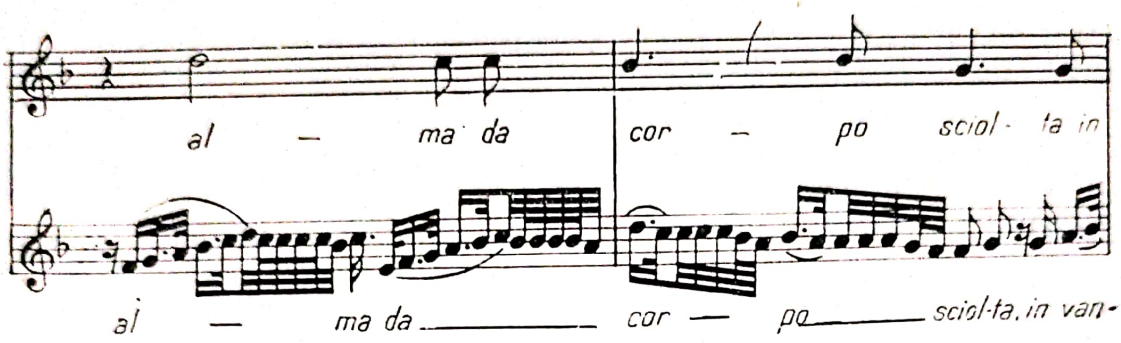
---

[1] *Punctum contra punctum :* frază contra frază şi nu notă contra notă, cum se spune adesea. V. de exemplu tratatul lui Jean de Grouchy (secolul XIII).



Scanned with OKEN Scanner

cu care Orfeu adoarme bănuielile lui Charon şi reuşeşte astfel să treacă Styxul, Monteverdi a notat de două ori melodia sa : o dată simplu, ca tot restul partiturii, iar apoi, în loc de a-i lăsa cîntăreţului grija de a orna melodia după bunul său plac, a scris el însuşi versiunea care urma să fie cîntată efectiv, aşa cum dorea el să fie cîntată. Compararea celor două texte este de natură să genereze tot felul de reflexii în legătură cu modul cum trebuie judecată muzica acelei vremi, deoarece, atunci cînd citim texte analoge liniei Nr. 1, muzica executată în realitate trebuia să corespundă liniei Nr.2 :




Astfel, estetica operei şi a basului continuu a făcut ca Hîrtia să-şi piardă prestigiul. Ea nu şi l-a recăpătat decît la începutul secolului XVIII, în Germania.

Cel mai mare geniu muzical al tuturor timpurilor, J. S. Bach, este poate unicul moştenitor adevărat al genialului Josquin des Prés. Ca şi la acesta din urmă, cel mai neînsemnat dintre ansamblurile lui Bach este în acelaşi timp o realizare impecabilă pe plan sonor şi o construcţie arhitectonică a cărei complexitate este prea bogată pentru a putea fi apreciată numai cu ajutorul urechii. Bach nu ignorează virtuozitatea propriei sale scrieri şi se amuză uneori s-o sublinieze vizual.

Să deschidem de exemplu *Ofranda muzicală* adresată lui Frederic II după o recepţie memorabilă, la care regele Prusiei i-a propus lui Bach o temă de dezvoltat. Vom găsi, construite pe tema regelui, trei fugi, două trio-uri şi o lungă serie de canoane nerezolvate, cu înfăţişare misterioasă. Unele dintre acestea din urmă au două chei juxtapuse : la unul, cea de-a doua chee este însă întoarsă (pentru a găsi rezolvarea, trebuie să întoarcem hîrtia şi s-o citim cu ajutorul unei oglinzi) şi o inscripţie comentează maliţios : *Quaerendo invenietis* (căutaţi şi veţi găsi). Manuscrisul este presărat cu acrostihuri, cu rebusuri demne de *Ars Nova* şi stilul literar de la curte se transformă aici în comentariu muzicologic : *notulis crescentibus crescat fortuna regis* [1] (este vorba de un canon prin augmentare).

[1] După cum creşte valoarea notelor, aşa să crească norocul regelui (*lat.*) N. trad.



Scanned with OKEN Scanner

Însă aici nu este vorba de un joc gratuit și arbitrar. De fapt, *Ofranda* — dezvoltare a unei teme propuse de monarhul căreia îi este dedicată — avea obiectivul bine definit de a demonstra în chip măgulitor bogăția virtuală a temei regale și, implicit, măestria autorului temei. Obiectivul era de același ordin ca și în *Arta fugii*, demonstrație a unui pedagog genial, veritabilă corectură a unei lucrări scrise, redactată la modul abstract, numai pentru hîrtie și numai pentru a le demonstra elevilor tot ceea ce un contrapunctist abil trebuia să fie în stare să scoată dintr-o temă dată. Nu poți să nu zîmbești în fața anumitor comentarii exaltate asupra „purității" unei arte „sublimate" care depășește contingențele pentru a deveni „transcendentă" și a „face să izbucnească", sub imperiul unei „necesități interioare" etc. etc.

S-a discutat mult despre „esoterismul" lui Bach și unele speculații pe acest subiect sînt de-a dreptul surprinzătoare la prima vedere, iar apoi, încetul cu încetul, convingătoare prin frecvența și repetarea lor. „De exemplu, 14, — spune Geiringer [1], — îl simbolizează pe Bach, deoarece, B fiind a doua literă a alfabetului, A prima, C a treia și H a opta, suma totală este 14. Răsturnat, 14 devine 41, care reprezintă numele J. S. Bach, fiindcă J este litera a noua și S a optsprezecea, iar 9 plus 18 plus 14 fac 41. În cea din urmă compoziție a lui Bach, *Doamne, iată-mă în fața tronului tău*, prima linie conține 14 note, iar întreaga melodie 41, ca și cînd compozitorul muribund ar fi vrut să anunțe că el, Bach, J. S. Bach, intră în împărăția cerurilor".

Oricine poate să declare, după dispoziție, că asemenea speculații sînt puerile sau geniale. Fapt este însă că, dacă ele corespund realității — ceea ce Bach nu a confirmat niciodată — ele se adaugă, fără a o înlocui, la una din cele mai înalte inspirații de care a avut vreodată parte un compozitor. Nu este nevoie să numărăm notele pentru a percepe frumusețea lui *Erbarme dich* (*Îndură-te*) din *Patimile după Matei* sau a *Adagio*-ului din *Concertul pentru vioară și orchestră în Mi major*. Oare pericolul unui exemplu atît de prestigios nu este acela că epigonii s-ar simți tentați să *înlocuiască* inspirația prin speculație, în loc de a o controla și de a o îmbogăți ? În fața anumitor declarații ale dodecafoniștilor din zilele noastre, ne-am bucura dacă am putea fi siguri că acest mare exemplu nu a fost deformat și redus la un accesoriu.

Muzica „atonală", în înțelesul pe care îl dă Schönberg acestui termen, elimină fără ezitare unul din aceste două criterii. Am căutat în zadar în tratate de compoziție serială ca acela al lui Jelinek sau al lui H. Eimert o singură frază care să menționeze că urechea ar putea juca un rol de arbitru în controlarea sau justificarea manierelor de a rîndui notele, ale căror rețete numerotate ne sînt oferite.

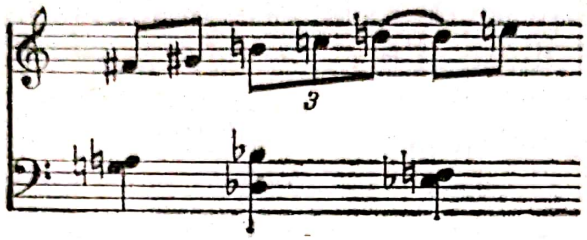
---

[1] *Bach și familia sa*, p. 232.



Scanned with OKEN Scanner

Dacă exemplul următor îl încîntă pe Maurice Le Roux în aşa măsură, încît îl citează de trei ori în cartea sa *Introducere în muzica contemporană* [1], cauza nu este că autorul cărţii l-ar găsi frumos, ci faptul că, „folosind cîte o singură dată fiecare din cele douăsprezece note ale gamei cromatice şi fiind aşadar extras dintr-o „serie", acompaniamentul este



format din acorduri dintre care primul face să se audă simultan cele două note ale intervalului pe care îl cîntă melodia, al doilea dă un interval de sextă mare, răsturnare a terţei mici a melodiei, şi în sfîrşit al treilea readuce intervalul de secundă propus pe orizontală de către linia melodică" [2]. La fel, Stückenschmidt oferă admiraţiei noastre „un acord masiv de unsprezece intervale şi douăsprezece sunete", pe care

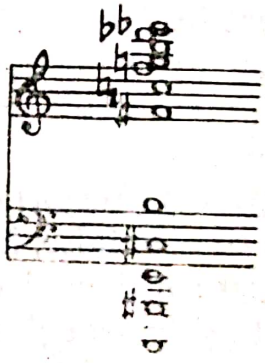


Fig. 7. „Acordul mamă" al lui F. H. Klein, zis Klein-Linz.

Klein îl numeşte „acordul mamă" (fig. 7), deoarece este legat de o serie care utilizează „nu numai cele douăsprezece sunete, ci şi unsprezece intervale diferite" [3] şi notează că Nicolas Slonimsky „nu s-a mulţumit să realizeze acorduri de douăsprezece sunete şi de unsprezece intervale, ci a parvenit să creeze şi un „acord bunică" de unsprezece sunete repartizate pe douăsprezece intervale, ale cărui jumătăţi superioară şi inferioară se completează" şi, afară de aceasta, a redus intervalul bitonal *Fa diez major* plus *Do major* la o funcţie pur matematică : dacă, de

[1] Ed. Grenier à Sel, 1947, ex. 17, 34, 35.

[2] *Op. cit.*, p. 93.

[3] H. H. STÜCKENSCHMIDT, *Muzica nouă*, ed. Corréa, 1956, pp. 153—154.

exemplu, construim pornind de la sexta mărită sol 1 — mi 2 un acord mobil al cărui interval va descreşte constant cu cîte un semiton pînă ce ne oprim la terţa micşorată, ajungem la suma de care vorbeam mai sus, echivalentă cu două triple acorduri majore la un interval tritonic" [1].

Cu ajutorul unei serii de experienţe efectuate cu cea mai obiectivă rigoare ştiinţifică, [2] R. Francès a căutat să stabilească în ce măsură criteriile preconizate de şcoala serială [3] erau susceptibile să treacă din planul criteriului verbal sau al procedeului componistic în acela al percepţiei reale, independente de orice sugestie prealabilă. Rezultatele au fost catastrofale. S-a văzut că pînă şi specialişti ai „seriilor" — compozitori folosind acest stil, pianişti, ba chiar profesori de la Conservator — au fost incapabili să deosebească între ele două serii diferite, utilizate în condiţiile cele mai simple în conformitate cu canoanele riguroase ale „tehnicii componistice" care întemeiază unitatea lucrării numai pe unitatea seriei.

O altă experienţă şi mai neîndurătoare s-a transformat într-un act de acuzare împotriva unor anumite aspecte ale educaţiei muzicale profesionale : s-a executat în faţa a trei grupe de auditori-martori (profesionişti, amatori, profani) un fragment melodic avînd acompaniamentul realizat în două maniere diferite : mai întîi într-o manieră banală, însă clasică şi corectă, apoi după un procedeu cu „note false", pueril şi exagerat în mod intenţionat. Or, în categoria „profesioniştilor" nimeni (notaţi bine — zero la sută) nu a îndrăznit nici să emită o opinie favorabilă pentru categoria corectă şi banală, nici să judece defavorabil categoria cu note false, în timp ce „profanii" au oferit acelaşi procentaj, însă inversat : nici unul dintre ei (zero la sută) nu a dezaprobat versiunea corectă şi banală şi nici unul (zero la sută) nu s-a declarat pentru categoria cu note false. „Amatorii cultivaţi" au răspuns într-un mod mai nuanţat, dar cu o majoritate favorabilă armoniei „clasice" (75%), manifestîndu-şi cu o majoritate ceva mai slabă (66,6%) dezaprobarea faţă

---

[1] *Op. cit.*, p. 154. Acest enunţ, deja citat în p. 22 a lucrării de faţă, în nota de subsol, nu este numai o limbă păsărească : el conţine şi absurdităţi, datorate fără îndoială unor erori ale traducătorului. Trebuie citit desigur sextă mare şi nu sextă mărită (*grosse Sext*), terţă mică şi nu micşorată (*kleine Terz*), acorduri de trei sunete şi nu acorduri triple. Vedem aşadar că pînă şi traducătorul cărţii a renunţat să înţeleagă.

[2] *Perceperea muzicii*, Paris. ed. Vrin, 1958. V. în special paginile 140 şi 372.

[3] Definiţia acestui termen va fi dată în capitolul următor.



Scanned with OKEN Scanner

de „notele false“ [1]. Experienţa pune în lumină cum nu se poate mai bine pericolele unei anumite „educaţii“ muzicale prost înţelese.

Făcînd legătura între propriile sale experienţe asupra acestui aspect al unei părţi a muzicii moderne şi ceea ce scriu despre ea comentatori excesiv de zeloşi, autorul a putut să conchidă în mod legitim că muzica serială are la baza ei *abandonarea ordinii perceptive în favoarea unei ordini conceptuale*, impermeabile percepţiei.

Trebuie aşadar să admitem că compozitorii care pornesc pe acest drum sînt preocupaţi mai mult de interesul unor combinaţii abstracte de note decît de exprimarea cu ajutorul muzicii a unui sentiment care să se transmită auditoriului şi nu trebuie să ne mirăm că nu mai există practic nici un contact între ei şi un public căruia nu îi este perceptibil interesul acestor combinaţii şi căruia i se reproşează că nu-i recunoaşte acestei muzici nişte calităţi pe care compozitorul nici nu a căutat să i le confere.

Aceasta este totuşi direcţia în care se orientează la ora actuală compozitori din ce în ce mai numeroşi, cărora procedeul serial, pus la punct de Schönberg şi perfecţionat de continuatorii acestuia, le pune la dispoziţie în acest scop un „mod de întrebuinţare“ cît se poate de uşor.

Vă vom propune cu titlu de exemplu să „compunem“ împreună o lucrare multi-serială strictă, conform cu canoanele cele mai recente. Liniştiţi-vă, nici un fel de cunoştinţe complicate nu sînt necesare, după cum vă veţi putea da seama : totul este la nivelul şcolii elementare pentru partea matematică şi al primului an de solfegiu pentru partea „muzicală“.

1. Scrieţi cele 12 note ale gamei cromatice într-o ordine oarecare, luată la întîmplare. De exemplu :

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *mi bemol* | *re* | *la* | *la bemol* | *sol* | *fa diez* | *mi* | *do diez* | *do* | *si bemol* | *fa* | *si* |

Munca dumneavoastră de „creaţie“ este terminată. Restul nu este decît treabă de copist sau de maşină electronică.

2. Calculaţi *„răsturnarea“* adică, pornind de la Nr. 1, aceleaşi intervale, luate însă suitor dacă ele coborau şi viceversa.

Păstrînd pentru fiecare motă a seriei precedente numărul corespunzător, obţinem :

| 1 | 7 | 3 | 10 | 12 | 9 | 2 | 11 | 6 | 4 | 8 | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *mi bemol* | *mi* | *la* | *si bemol* | *si* | *do* | *re* | *fa* | *fa diez* | *la bemol* | *do diez* | *sol* |

[1] Iată un detaliu interesant : experienţa era însoţită de o înregistrare electroencefalografică, care a arătat că defavoarea respectivă a diferitelor grupuri se manifesta în faţa seriei socotite neinteresante prin simptome de plictiseală şi neatenţie mai curînd decît prin neplăcere şi iritare.



Scanned with OKEN Scanner

3. Păstrînd echivalenţa de mai sus dintre note şi cifre, scrieţi numerele unei *game cromatice* : do, do diez, re etc. Vom avea :

9. 8. 2. 1. 7. 11. 6. 5. 4. 3. 10. 12.

Aceste trei elemente vor servi ca bază, dar va trebui să aveţi acum răbdarea de a copia 48 de şiruri de cifre.

A : *seria directă :*

Scrieţi orizontal cifrele de la 1 la 12, iar apoi, pornind de la fiecare din ele, completaţi circular pe coloanele verticale seria cromatică :

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A 1 : | 1— | 2— | 3— | 4— | 5— | 6— | 7— | 8— | 9— | 10— | 11— | 12 |
| A 2 : | 7 | 1 | 10 | 3 | 4 | 5 | 11 | 2 | 8 | 12 | 6 | 9 |
| A 3 : | 11 | 7 | 12 | 10 | 3 | 4 | 6 | 1 | 2 | 9 | 5 | 8 |
| A 4 : | 6 | 11 | 9 | 12 | 10 | 3 | 5 | 7 | 1 | 8 | 4 | 2 |
| A 5 : | 5 | 6 | 8 | 9 | 12 | 10 | 4 | 11 | 7 | 2 | 3 | 1 |
| A 6 : | 4 | 5 | 2 | 8 | 9 | 12 | 3 | 6 | 11 | 1 | 10 | 7 |
| A 7 : | 3 | 4 | 1 | 2 | 8 | 9 | 10 | 5 | 6 | 7 | 12 | 11 |
| A 8 : | 10 | 3 | 7 | 1 | 2 | 8 | 12 | 4 | 5 | 11 | 9 | 6 |
| A 9 : | 12 | 10 | 11 | 7 | 1 | 2 | 9 | 3 | 4 | 6 | 8 | 5 |
| A 10 : | 9 | 12 | 6 | 11 | 7 | 1 | 8 | 10 | 3 | 5 | 2 | 4 |
| A 11 : | 8 | 9 | 5 | 6 | 11 | 7 | 2 | 12 | 10 | 4 | 1 | 3 |
| A 12 : | 2 | 8 | 4 | 5 | 6 | 11 | 1 | 9 | 12 | 3 | 7 | 10 |

B : *recurenţa seriei directe :*

Citiţi pe orizontală liniile A inversate :

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| B 1 : | 12— | 11— | 10— | 9— | 8— | 7— | 6— | 5— | 4— | 3— | 2— | 1 |
| B 2 : | 9 | 6 | 12 | 8 | 2 | 11 | 5 | 4 | 3 | 10 | 1 | 7 |

etc. (pînă la B 12)

C : *seria răsturnată :*

Scrieţi pe orizontală răsturnarea şi completaţi pe verticală cu seria cromatică, ca pentru A :

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C 1 : | 1— | 7— | 3— | 10 | —12— | 9— | 2— | 11— | 6— | 4— | 8— | 5 |
| C 2 : | 7 | 11 | 10 | 12 | 9 | 8 | 1 | 6 | 5 | 3 | 2 | 4 |
| C 3 : | 11 | 6 | 12 | 9 | 8 | 2 | 7 | 5 | 4 | 10 | 1 | 3 |
| C 4 : | 6 | 5 | 9 | 8 | 2 | 1 | 11 | 4 | 3 | 12 | 7 | 10 |
| C 5 : | 5 | 4 | 8 | 2 | 1 | 7 | 6 | 3 | 10 | 9 | 11 | 12 |
| C 6 : | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 11 | 5 | 10 | 12 | 8 | 6 | 9 |
| C 7 : | 3 | 10 | 1 | 7 | 11 | 6 | 4 | 12 | 9 | 2 | 5 | 8 |
| C 8 : | 10 | 12 | 7 | 11 | 6 | 5 | 3 | 9 | 8 | 1 | 4 | 2 |
| C 9 : | 12 | 9 | 11 | 6 | 5 | 4 | 10 | 8 | 2 | 7 | 3 | 1 |
| C 10 : | 9 | 8 | 6 | 5 | 4 | 3 | 12 | 2 | 1 | 11 | 10 | 7 |
| C 11 : | 8 | 2 | 5 | 4 | 3 | 10 | 9 | 1 | 7 | 6 | 12 | 11 |
| C 12 : | 2 | 1 | 4 | 3 | 10 | 12 | 8 | 7 | 11 | 5 | 9 | 6 |



Scanned with OKEN Scanner

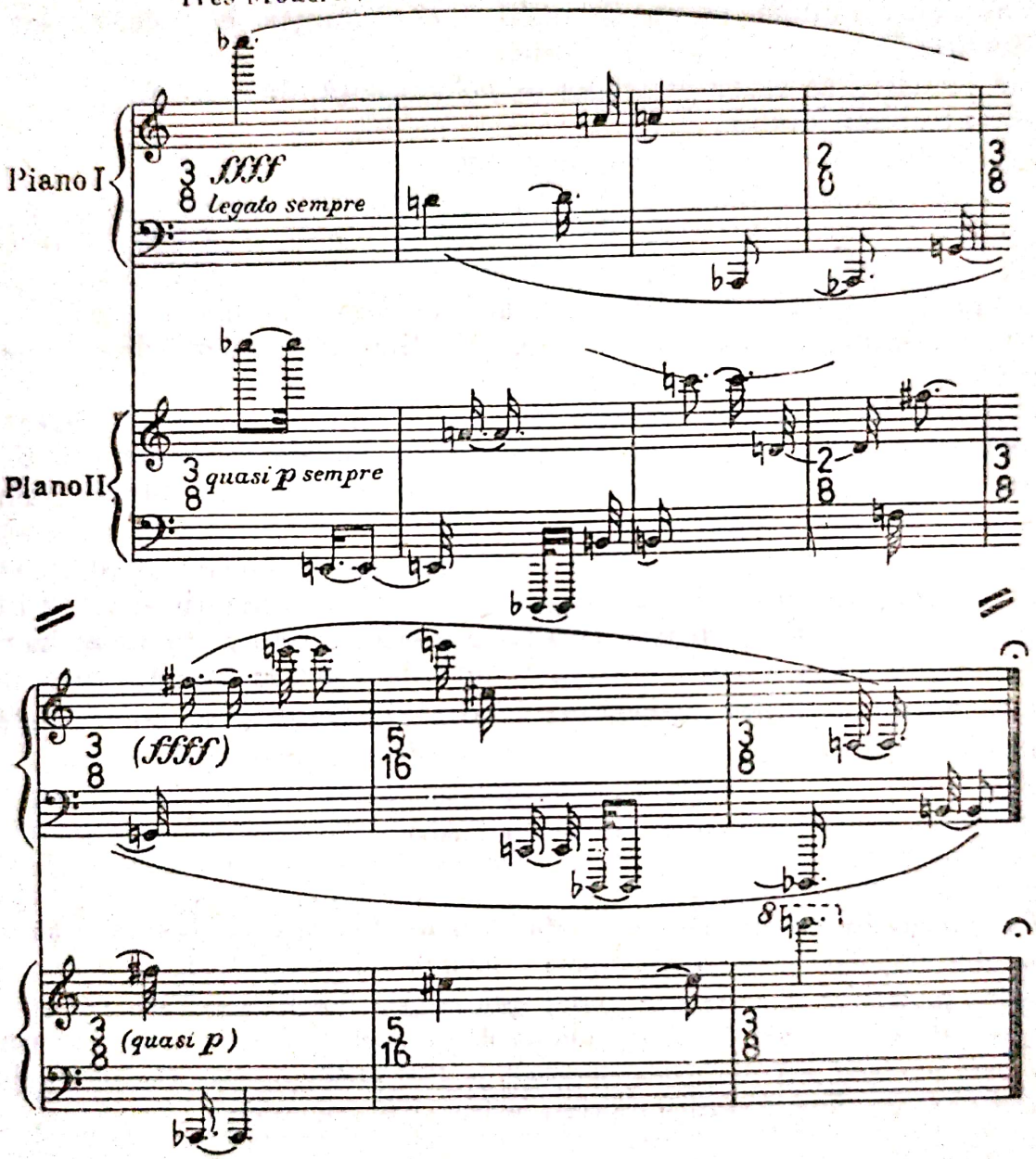
Alle Rechte vorbehalten
*Tous droits réservés*

# STRUCTURES

## I a

Pierre BOULEZ

Très Modéré (♪=120)




Copyright 1955 by Universal Edition (London) Ltd. London

Universal Edition Nr. 12267

Scanned with OKEN Scanner

D : *recurența răsturnării* :

Citiți invers liniile C :

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| D 1 : | 5 | 8 | 4 | 6 | 11 | 2 | 9 | 12 | 10 | 3 | 7 | 1 |
| D 2 : | 4 | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 8 | 9 | 12 | 10 | 11 | 7 |

etc. (pînă la D 12)

Obțineți astfel, prin simplă lectură orizontală, 48 de rînduri de cifre, care ne dau nu numai notele de utilizat, ci și durata lor (aceasta este o „perfecționare" inventată de P. Boulez).

Este suficient să facem un tabel de echivalență, de exemplu :

1 = o treizecișidoime

2 = două treizecișidoimi = o șaisprezecime

3 = trei treizecișidoimi = o șaisprezecime punctată etc.

Să luăm de exemplu cifrele de la A 1 pentru note și pe cele de la D 5 pentru durate : să scriem în același timp, pentru un al doilea pian, notele de la C 1 cu duratele de la B 9. Să diferențiem nuanțele și vom obține prima secvență a *Structurilor* de P. Boulez pentru două piane (pag. 133).

Schimbînd combinațiile pentru fiecare secvență, vom putea astfel, cu condiția de a regăsi numerele rîndurilor folosite de compozitor și de a cunoaște nuanțele alese de el, să reconstituim toate cele 90 de pagini ale partiturii [1]

Le urăm cititorilor noștri ca la audierea lucrărilor de acest gen să guste satisfacțiile pure pe care le promite în mod categoric o vastă literatură. Dar totodată îi rugăm să aibă sinceritatea de a nu juca, în caz contrar, rolul spectatorilor dintr-o fabulă de Florian, rămași în admirație în fața imaginilor proiectate de o lanternă magică, al cărei mînuitor

Uitase-un lucru de nimic :
Lanterna să și-o lumineze.

---

[1] Cu excepția barelor de măsură, simplu reper dat formal ca arbitrar, și a alegerii octavei din care face parte fiecare notă ; autorul afirmă (GOLEA, *Întîlniri cu P. Boulez*, p. 167) că și aceasta din urmă este extrasă din seria inițială, dar nu am putut încă ghici în ce chip. Formula indicată de compozitor (*Eventualmente*, în numărul *Creația secolului XX* din *Revue musicale*, p. 134) rămîne incomprehensibilă, afară de cazul cînd este aplicată muzicii concrete pe bandă de magnetofon.

Scanned with OKEN Scanner

# DODECAFONISMUL SECOLULUI XX

Am abordat un aspect foarte particular al unei părţi importante din muzica zisă „de avangardă", simbolizată, prea schematic, în ochii multora prin termenul prea puţin eufonic de „dodecafonismul".

Ce este dodecafonismul ? [1]

Tot ceea ce se poate spune în legătură cu acest subiect variază foarte mult ca stil, după cum acela care scrie este un partizan sau un adversar al acestui sistem, care pentru unii apare ca unica muzică a prezentului şi a viitorului, o veritabilă religie, avîndu-şi dogmele, sfinţii, ereticii şi excomunicaţii săi, iar pentru alţii ca un joc arbitrar şi fără agrement, bazat pe nişte postulate care constituie o sfidare la adresa bunului simţ. Pînă şi cuvintele îşi schimbă radical înţelesul de la un semnatar la altul. De aceea, unui simplu profan de bună credinţă îi este extrem de greu să se orienteze în materie.

Dodecafonismul este dezvoltarea mai multor reguli, logice şi ineluctabile după unii, arbitrare după alţii, emise de fondatorul sistemului, Arnold Schönberg, în urmă cu vreo cincizeci de ani, al căror obiectiv principal este *să substituie percepţii intuitive şi analitice* a elementelor muzicii, o *elaborare sintetică şi raţională* bazată pe un raport logic prestabilit între sunete, elementul intuitiv al percepţiei trecînd în mod deliberat pe plan secundar.

---

[1] Reluăm aici, în linii esenţiale, un studiu apărut în anii 1958 în periodicele *Guide de concert* şi *Éducation musicale*. Revista *Feuilles musicales* din Lausanne a publicat de asemenea acest studiu sub o formă condensată, iar apoi a solicitat o contrazicere în scris din partea principalilor muzicieni elveţieni. Departe de a furniza recuzarea solicitată, această anchetă (14 răspunsuri publicate între lunile octombrie 1960 şi martie 1961) nu a făcut decît să confirme, cu diferite nuanţe, adeziunea generală a muzicienilor consultaţi, aceea a lui Frank Martin fiind una din cele mai categorice. Singura contrazicere veritabilă denatura în aşa măsură textul în cauză, încît nu putea fi considerată ca ţinînd de domeniul unei discuţii.



Scanned with OKEN Scanner

„Reforma" lui Schönberg nu este, după cum există tendința să se creadă, o supralicitare a intruziunii disonanței [1] ca element estetic, așa cum a impus-o în special Stravinski cu *Sărbătoarea primăverii*. Ea este independentă de această tendință, căreia îi este cronologic contemporană, ba chiar puțin anterioară, și se explică foarte bine prin conjuncturi istorice. La începutul secolului XX, evoluția muzicii în Germania și în Europa centrală ajunsese descurajator de statică. Prin Brahms, Mahler și Richard Strauss, ea urma de cincizeci de ani, fără modificări esențiale, impulsul dat de Beethoven și Schumann. Pînă prin anul 1905, Schönberg se situează și el pe această linie post-romantică, pe care o ilustrează cu mult talent, dar fără personalitate reformatoare [2]. De aceea nu trebuie să ne mirăm de violența unei reacții a cărei bruschețe și amploare au fost proporționale cu întîrzierea acumulată, și nici de prea slabul răsunet pe care l-a avut în 1945 în țările unde aceeași nevoie nu se făcea simțită [3]. Și, pentru a înțelege evoluția ulterioară, este necesar să reconstituim procesul psihic care l-a condus pe Schönberg la o ruptură completă cu trecutul, inclusiv cu al său propriu [4].

---

[1] Nu trebuie să înțelegem aici cuvîntul disonanță în accepția arbitrară și inexactă din tratatele de armonie, care numesc astfel orice alt acord în afară de acordul perfect de trei sunete, ci în înțelesul său real : o combinație de sunete nereductibilă la o percepție globală de consonanță — ea însăși extensibilă și variabilă în funcție de evoluția limbajului. Îmi permit aici să-l trimit pe cititor la lucrarea mea, *Tratat istoric de analiză muzicală* (Leduc), care studiază în detaliu bazele și evoluția acestei noțiuni.

[2] Unica inovație veritabilă a lui Schönberg pînă în acea perioadă este exterioară structurii armonice : este vorba de un procedeu de declamație muzicală ce stilizează o declamație literară foarte modulată și pe care Schönberg o supraadaugă pe un plan diferit la o armonie tradițională (finalul din *Gurrelieder :* v. discul Erato 3012/13). El va relua mai tîrziu acest procedeu, pe care îl numește *Sprechgesang* sau „cînt vorbit".

[3] Refuzul de a adera la acest sistem nu înseamnă însă și lipsa oricărei influențe. De exemplu, Ravel a ținut cont în repetate rînduri de experiențele lui Schönberg (*Cîntece din Madagascar*), însă asimilîndu-le cu propria sa personalitate. Și el nu este singurul.

[4] Schönberg a fost întotdeauna vexat de constatarea acestei lipse de tranziție. El s-a apărat singur (scrieri diverse, în special *Evoluția mea* în *Revue Internationale de Musique*, Nr. 13, 1952) și a fost apărat de discipolii săi (LEIBOWITZ, *Schönberg și școala sa*, p. 68 și urm.), fiind citate ca revoluționare unele detalii din lucrările sale din prima perioadă, care însă nu depășesc ceea ce găsim la toți post-romanticii, inclusiv la Liszt și Wagner. Este imposibil să luăm în serios anumite comentarii exaltate pe acest subiect (cf. lucrarea mea *Tratat istoric de analiză muzicală*, p. 10). Dimpotrivă, se remarcă deja predilecția sa pentru intervalele mari moștenite de la Wagner,



Scanned with OKEN Scanner

Punctul de plecare se pare că a constat într-un efort, pe care discipolii săi îl consideră „eroic", pentru a se forța să scrie împotriva propriului său instinct, pornind de la speculații pure, niște combinații de sunete pe care simpla lor percepere auditivă nu le justifică [1]. Raționamentul pare să fi fost următorul : „La fel cum se formează acorduri prin suprapunerea terțelor, trebuie să se formeze acorduri și prin suprapunerea altor intervale" [2]. Schönberg a efectuat primele încercări folosind suprapuneri de cvarte, la început în mod fugitiv (*Pelléas și Mélisande,* 1902), apoi conferindu-le un rol structural mai important (*Simfonia de cameră,* 1906) și în sfîrșit a introdus „orice fel de combinații de sunete pe verticală ; aceasta este ceea ce numește el emanciparea disonanței" [3].

O asemenea dorință de a evada din sfera combinațiilor de prea multe ori auzite și mereu aceleași era de altfel un fenomen general, caracteristic pentru epoca respectivă. Franța l-a trăit cea dintîi și, de la Fauré pînă la Ravel și trecînd prin Debussy, rezolvase virtual problema în felul său ; pentru ea, această problemă încetase să existe. Însă școala germană, cu cîteva excepții, rămăsese surdă la experiențele compozitorilor francezi. Ea le-a reluat pe cont propriu, în jurul anului 1905, pornind în mod exclusiv de la propriile sale compoziții.

Căutările lui Schönberg nu constituie singura mărturie. Independent de acesta, Skriabin va crea în 1908 al său „acord mistic" do — fa diez — si bemol — mi — la — re, bază a lucrărilor sale *Prometeu* și *Sonata Nr. 7 pentru pian.* Tot în 1906, în tratatul său *Schiță a unei noi estetici muzicale,* un alt post-romantic, jumătate italian și jumătate german ca origine, Ferruccio Busoni, cerea și el o lărgire a procedeelor de exprimare. El preconiza folosirea sferturilor și a șaisprezecimilor de ton, precum și a modurilor din șapte note, „care să nu fie conform nici cu tonurile eclesiastice, nici cu modurile major și minor" [4]. De fapt asemenea moduri au existat totdeauna, dar ele nu s-au format arbitrar și se supun unor legi de structură extrem de precise, despre care nu este

---

pe care le va sistematiza mai tîrziu, precum și unele detalii originale de orchestrație, ca *glissando*-ul la trombon, pe care se pare că a fost primul care l-a utilizat, în *Pelléas și Mélisande,* 1902 ; Ravel i-l va împrumuta în 1909 (*Ora spaniolă*), iar Strawinsky în 1910 (*Pasărea de foc*).

[1] Acest punct important a fost stabilit de însuși Schönberg : cf. LEIBOWITZ, *op. cit.,* p. 75).

[2] Concepția că acordurile uzuale s-au format prin suprapunerea terțelor este absolut falsă (cf. *Tratat istoric*), însă această credință, derivată dintr-o eroare de raționament a lui Rameau, mai rămîne încă și în zilele noastre profund înrădăcinată.

[3] Citat textual împrumutat lui R. LEIBOWITZ, *op. cit.,* p. 83.

[4] STUCKENSCHMIDT, *op cit.,* p. 23.



Scanned with OKEN Scanner

vorba în căutările din acea perioadă [1]. Edgar Varèse, muzician francez naturalizat american, care l-a întîlnit pe Busoni la Berlin în 1907, a abandonat şi el în acea perioadă stilul post-romantic, pentru a iniţia căutări de acelaşi ordin.

Vedem aşadar cum se prezintă situaţia în acea decadă de răscruce. Dorinţa de a reînnoi sonorităţile, urmare logică a unei suprasaturaţii provocate de o stare pe loc prea îndelungată, este absolut generală şi este normală şi legitimă. *Grosso modo*, vor fi preconizate două soluţii diferite, independente una de cealaltă.

Cea dintîi este soluţia franceză, conformă cu procesul secular : să se împingă mai departe consonanţa de bază (Debussy introduce acordul pe treapta a II-a naturală, iar Ravel o va stabiliza : a se vedea *Daphnis şi Chloe)*, să se stabilizeze şi să se individualizeze sonorităţile unor acorduri noi, rezultate la început din note străine asimilate progresiv. Dezvoltarea celei de-a II-a va duce în mod logic la bitonalitate, care se va individualiza la rîndul său şi va conduce la politonalitatea, uneori agresivă şi arbitrară, a esteticii anului 1925. Tonalitatea clasică, principiu arhitectonic temporar, vechi de numai două sute de ani şi deja considerabil zdruncinat de către romantism, îşi pierde valoarea structurală şi disonanţa — pînă atunci tensiune temporară urmată imediat de destinderea creată de o rezolvare rapidă — devine un element estetic în sine cu valoare de şoc şi de contrast. Dar, lucru important, *disonanţa continuă să fie percepută ca disonanţă* şi consonanţa ca consonanţă. Erorile de interpretare au fost generate de faptul că extinderea consonanţei a putut părea la început disonanţă auditorilor care încă nu depăşiseră stadiul de adaptare necesar. Aceste tradiţionale erori de interpretare au avut un caracter provizoriu, ca şi precedentele, şi n-au exercitat, ca şi acestea, nici o influenţă reală. De un ordin cu totul diferit este opoziţia categorică pe care o mai întîmpină încă, după cincizeci de ani, din partea unui auditoriu imens format nu numai din ignoranţi şi din fosile, cea de-a doua soluţie, mult deosebită ca principiu.

Într-adevăr, acestei soluţii franceze, care se va contura în jurul anului 1895, i se opune soluţia germană, preconizată de Schönberg între anii 1906 şi 1910. În loc de a căuta consonanţe noi, ea va consta în *a elimina conceptul de consonanţă* şi a considera drept consonanţe toate combinaţiile de sunete oricare ar fi ele, cu condiţia ca prezenţa acestor sunete să fie justificată într-un alt mod, evitîndu-se pe cît posibil orice consonanţă naturală, care ar tinde să restabilească instinctiv ierarhia sunetelor a cărei abolire se urmăreşte.

---

[1] În legătură cu această problemă, v. cursul nostru *Formarea şi transformările limbajului muzical*, C.D.U., 15, place de la Sorbonne, 1957.



Scanned with OKEN Scanner

Aici nu mai este vorba de o întîrziere a asimilării de către public, care se pune totdeauna repede la curent cu noul, ci de o schimbare completă în ce privește criteriul secular al urechii. Aici, după cum obișnuiesc să spună adepții lui Schönberg, este vorba de o „atitudine radicală", care, pentru a fi înțeleasă, îi pretinde auditoriului o abandonare tot atît de radicală a reflexelor sale ancestrale. Această muzică nu poate așadar trăi decît dacă publicul se arată capabil de această abandonare, și tocmai acesta este punctul crucial al problemei.

Ne rămîne să examinăm cum, pornind de la această atitudine „hotărît lichidatoare", a luat ființă noul aspect care va constitui dodecafonismul propriu-zis.

*

Am analizat așadar procesul de gîndire care l-a făcut pe Schönberg, în jurul anului 1910, să rupă brutal cu achizițiile urechii, moștenire a evoluției tradiționale, și să conceapă, sub numele de „emancipare a disonanței", o combinație de linii și de sunete care să excludă orice percepție globală referitoare la consonanțe (acordurile așa-zise „clasate") sau la o ierarhie bazată pe o interdependență a sunetelor (raporturi tonale în înțelesul cel mai larg). Această concepție stă la baza lucrărilor din acea perioadă, dintre care *Pierrot lunaire* (1912) poate fi considerată ca fiind tipul cel mai desăvîrșit. O întîlnim și în cea mai mare parte a operei compozite *Wozzeck* (1918—1922) a lui Alban Berg, discipolul lui Schönberg : în această lucrare remarcabilă, una din cele mai importante și mai frumoase ale teatrului liric modern, se încrucișează neîncetat linii lipsite de raporturi armonice atît între ele, cît și — în interiorul fiecăreia din ele — între sunetele ce le compun, însă încrucișarea lor, grație desenului liniilor și mai ales grație combinațiilor ritmice, creează un joc continuu de linii și de timbruri de o suplețe și de o mobilitate uneori remarcabilă ; monotonia care constituie principalul pericol al oricărui procedeu monocrom este evitată, uneori ca prin miracol, datorită lipsei de exclusivism în folosirea acestor culori noi și datorită unui simț fin al teatrului, întemeiat pe „efecte" care nu datorează nimic acestei tehnici. Schönberg, la rîndul său, obținea același rezultat datorită scurtimii lucrărilor sale și cu ajutorul unor combinații instrumentale interesante.

Trebuie să precizăm că pînă acum a fost vorba de ceea ce este numit în mod eronat „muzică atonală" [1], iar nu de „dodecafonism" sau de „muzica serială". Această din urmă noțiune reprezintă un nou stadiu

[1] Ar trebui să se spună „muzică a-consonantă". Atonalismul nu este decît unul din aspectele ei, pe care îl regăsim și în alte stiluri fără nici un raport cu acesta.

Scanned with OKEN Scanner

de evoluţie, care se sprijină pe acelea care îl preced, însă în sine este independent.

Principiul dodecafonismului sau al „compoziţiei cu 12 sunete“ [1] nu este, aşa cum se spune de obicei, o invenţie a lui Schönberg, ci a unui alt vienez cu nouă ani mai tînăr — Josef Matthias Hauer, institutor şi muzician autodidact, mort în septembrie 1959. Hauer căuta şi el atonalitatea, însă într-o ambianţă relativ consonantă. Pentru a reuşi, el a avut ideea de a fixa dinainte ordinea apariţiei celor 12 sunete ale gamei temperate şi de a baza munca sa componistică pe această ordine de apariţie. O dată emis un sunet, el îl prelungeşte sau îl repetă pînă ce acesta este anulat de un nou număr şi în acest scop grupează adesea mai multe sunete într-o celulă pe care o numeşte „constelaţie“, inversînd uneori ordinea sunetelor în interiorul unei celule, dar nu şi ordinea de utilizare a celulelor. Hauer a scris în acest fel mai multe piese pentru pian sau armoniu, iar apoi a publicat în 1920 teoria sa, cu titlul : *Despre esenţa fenomenului muzical, manual de muzică atonală,* întreţesînd-o de altfel cu consideraţii simboliste destul de nebuloase [2].

Or, în acea vreme Schönberg căuta şi el un principiu componistic care să cadreze cu noua sa estetică. El îşi dădea seamă că toate „achiziţiile“ sale anterioare erau pur negative şi simţea nevoia unei reguli pozitive. Pînă atunci, muzica luase totdeauna ca bază *raporturile* dintre sunete ; or, el renegase aceste raporturi. Hauer îi sugera un alt principiu : acela al unei *succesiuni* bine definite, însă fără raporturi calificative. Schönberg şi l-a însuşit, aducîndu-i două modificări esenţiale : a suprimat gruparea în „constelaţii“ — şi deci inversarea interioară a ordinii sune-

---

[1] Şi nu cu 12 tonuri, cum se spune uneori, transcriindu-se literal termenul german *Zwölfton.* Numele însuşi nu este riguros exact : un studiu cromatic de Czerny este scris „cu 12 sunete“. Ar trebui să se spună „12 sunete *armonic independente* unele de altele“. Însă se poate, pe bună dreptate, admite o prescurtare... Expresia completă şi corectă este *Zwölftonreihe,* adică „serie de 12 sunete“. Cuvîntul *Reihe* mai implică în plus ideea unei aranjări într-o ordine precisă, pe care cuvîntul „serie“ o traduce prost.

[2] Fără îndoială, Thomas Mann l-a luat pe Hauer ca model pentru personajul episodic Beissel din romanul său cu cheie *Doctorul Faustus,* al cărui erou principal, Leverkuhn, este o combinaţie între Nietzsche şi Schönberg. În *Doctorul Faustus* Beissel este prezentat ca un vizionar care preconizează înaintea lui Leverkuhn o alternanţă vădit arbitrară de note „stăpîne“ şi „slujnice“. Reacţia lui Leverkuhn faţă de el este exact aceea a lui Schönberg faţă de Hauer. Cf. rezumatul acestei cărţi, publicat de noi în *Revue Internationale de Musique,* Nr. 11, 1951. Stückenschmidt ne informează că Hauer a mai servit ca model şi pentru un personaj dintr-un alt roman muzical, *Verdi, romanul unei opere* de Franz Werfel.



Scanned with OKEN Scanner

telor — şi a interzis prelungirea sunetelor prin repetiţii, stabilind regula că „nici un sunet al seriei nu trebuie să fie repetat înainte de a se fi epuizat celelalte 11". Ordinea celor 12 sunete, botezată *Reihe* (serie), trebuia aşadar să rămînă intangibilă de la un capăt la altul al lucrării. Însă, pentru a se varia prezentarea, seria putea să fie ori transpusă, ori răsturnată, ori inversată (*recurenţă*), iar diferitele prezentări astfel obţinute puteau fi amestecate între ele.

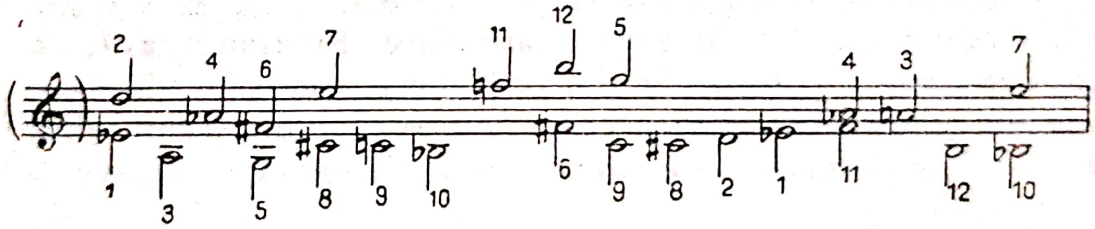
Au mai fost emise şi alte două postulate : unul stabileşte o identitate între succesiunea melodică şi combinarea simultană : deci, de exemplu, se poate înlocui o melodie alcătuită din sunetele 1—2—3—4 cu 1—4 însoţit de 2—3. Celălalt postulat, numit al „disjuncţiei", stabileşte că o notă îşi păstrează numărul oricare ar fi octava în care este plasată : prin urmare, orice veleitate de raport melodic ce ar putea rezulta în mod nedorit dintr-o serie urma să fie anihilată prin strămutarea notelor dintr-o octavă în alta — de unde aspectul de zigzag perpetuu ce caracterizează muzica serială.

Am văzut în capitolul precedent cum, aşezînd cifrele de la 1 la 12 într-o ordine anumită, putem obţine 48 de linii de cifre.

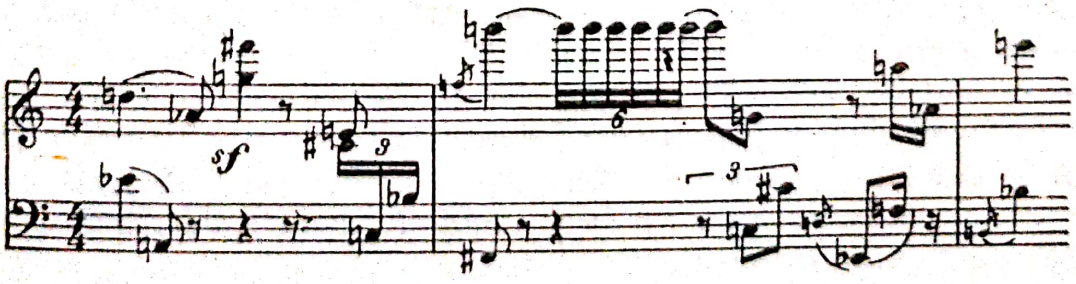
Pentru a nu trebui să refacem calculele, vom păstra seria luată ca exemplu şi vom aşeza de exemplu numerele din rîndurile A 1 şi C 4 unele după altele pe două linii (pe care le scriu la întîmplare) :

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | | | 4 | 6 | 7 | | | 11 | 12 | 5 | | | | | 4 | | 3 | 7 | | | |
| 1 | | 3 | | 5 | 8 | 9 | 10 | | 6 | 9 | 8 | 2 | 1 | 11 | | 12 | | 10 | | | |

Să traducem în note :




Nu ne mai rămîne decît să stabilim durata notelor şi să alegem octavele pentru a obţine începutul unei bucăţi pe două voci, care va fi continuată după acelaşi principiu :






Scanned with OKEN Scanner

Autorul exemplului îşi dă cuvîntul că a plasat cifrele absolut la întîmplare, conform planului anunţat, şi că ulterior nu şi-a permis să facă nici o retuşare.

Începînd din 1921, scriindu-şi *Suita pentru pian* op. 25, Schönberg a încercat acest nou procedeu componistic, care constituie singura regulă şi unicul criteriu al „muzicii seriale“ [1]. El nu a mai abandonat-o decît pentru a se dedubla uneori, revenind la o muzică tonală fără raport cu teoria sa — lucru care îi va fi reproşat cu asprime de către discipolii săi. Timp de douăzeci de ani, numărul adepţilor săi nu a fost mai mare de doi sau trei : Alban Berg a adoptat seriile în jurul anului 1925, iar Webern nu le-a mai abandonat începînd cu op. 17 (1924). Cînd Schönberg, fugind de nazism, de care era ameninţat fiind evreu, se va stabili la Hollywood — nu departe de Stravinski — numărul de discipoli direcţi sau indirecţi va spori considerabil ; moda îşi va spune cuvîntul şi curajul de care au avut iniţial nevoie „cei trei“ pentru a-şi elabora opera ca o reacţie împotriva ambianţei existente va deveni apanajul acelora care vor dori să reziste noilor poncifuri impuse de către epigonii lui Schönberg.

Schönberg a negat în repetate rînduri că a avut intenţia să creeze un sistem [2]. Nu este sigur că discipolii săi au dat totdeauna atenţie acestor avertismente repetate.

În timp ce Berg se străduia să obţină cu ajutorul seriei (sau în pofida ei) [3] un mod de expresie care să rămînă mai mult sau mai puţin justificat prin reflexe ale vechilor procedee, şi reuşeşte uneori s-o facă (lucru din care i se face o vină de către „extremişti“), Webern dorea ca justificarea numerică a cifrajelor seriale să ţină, ea singură, locul oricărei alte noţiuni melodice sau armonice. El ajunge astfel la consecinţa extremă a postulatelor lui Schönberg, consecinţă în faţa căreia acesta din urmă se pare că a ezitat totuşi : ruptura totală dintre muzică şi vechile ei temelii şi considerarea ei drept nimic altceva decît *un*

---

[1] Trebuie făcută o distincţie între termenii „serial“ şi „dodecafonic“. *Serial* se referă la utilizarea seriei, iar *dodecafonic* la utilizarea celor 12 sunete. O lucrare poate fi aşadar serială fără a fi dodecafonică, dacă se utilizează de exemplu o „serie“ de mai puţin de 12 sunete, cum se întîmplă uneori.

[2] „Nu am creat un sistem, ci numai o metodă, adică un mod de a aplica regulat o formulă preconcepută (revista *Polyphonie*, IV, 1949, p. 14). Mai departe, Schönberg afirmă că „metoda componistică cu 12 sunete... este mai mult decît un simplu procedeu tehnic, ridicîndu-se pînă la rangul şi importanţa unei teorii ştiinţifice“ (p. 15).

[3] A se vedea de exemplu „trucajele“ din *Concertul pentru vioară şi orchestră*, unde seria este calibrată în aşa fel, încît să poată fie auzite acorduri clasice, în timp ce sînt analizate numerele seriei.



Scanned with OKEN Scanner

*aranjament rațional* (sau judecat ca atare) de *sunete numerotate,* izolate unele de altele și, teoretic, neavînd între ele alte raporturi în afara acelora rezultate din numerotarea lor [1].

Pentru a pune mai bine în valoare abstracția în care se transformă astfel fiecare sunet [2], Webern îl izolează în toate felurile posibile : îi place să-l înconjoare de tăceri, să-l depărteze de vecinii săi prin disjuncții sistematice și, în orchestră, să schimbe timbrurile pentru fiecare notă sau aproape : această succesiune de timbruri diverse, pe care o realizează de altfel cu cea mai mare ingeniozitate, ia în ochii lui valoarea unei melodii în sine, pe care o botează *Klangfarbenmelodie* sau „melodia culorilor sonore" (se spune în general mai simplu, „melodia timbrurilor").

În afara „trinității" vieneze, la care se limitează aproximativ istoria dodecafonismului [3] pînă în preajma anului 1945, experiențele lui Schönberg din perioada pre-serială exercitaseră o influență trecătoare, însă reală, asupra a numeroși compozitori. Aceștia împrumutaseră de la el mai ales o liniaritate liberată de sprijinul acordurilor, fie ele chiar implicite, și o toleranță sporită față de disonanță și de relațiile tonale, fără însă a renunța la propria lor personalitate și fără a deveni niște epigoni. Ar putea fi citate numeroase exemple, printre alții la Ravel, Honegger, Bartok, Jolivet sau Messiaen. Din contra, despre procedeul serial nu s-a vorbit pînă la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial decît ca despre o ciudățenie cu roade destul de amare.

---

[1] Numai teoretic, căci în realitate Webern acordă atenție combinării lor sonore, nu pentru a asigura raporturi naturale, ci dimpotrivă, pentru a le elimina, conform învățăturii maestrului său (cf. art. cit. p. 15 : „Chiar și o vagă reminiscență a vechii armonii se vădea supărătoare, deoarece crea inevitabil speranțe vane în ce privește consecințele și continuarea"). Deoarece evoluția anterioară sporise numărul acestor raporturi, el se vede constrîns să caute exclusiv rarele combinații rămase „nearmonioase" (în sensul vechi al cuvîntului elin *ekmélès*), bazate aproape toate pe triton sau pe derivatele secundei mici (septima mare, nona mică etc.), procedeu care nu este de natură să favorizeze diversitatea.

[2] Vocabularul neo-dodecafonist va prefera cuvîntul „sunet" cuvîntului „notă", de care se leagă prea multe amintiri. Stockhausen va preciza chiar — „sunet sinusoidal", nota muzicală nemaifiind astfel virtual decît o trăsătură ondulatorie particulară printre alte zgomote : referință implicită la muzica electronică.

[3] Acest termen pare să fi fost fabricat și introdus în Franța de către René Leibowitz aproximativ în anul 1945. În limba germană se utilizează cuvinte compuse derivînd de la *Zwölfton* (12 sunete) sau de la *Reihe* (serie), cf. n. de subsol 1 din p. 140.



Scanned with OKEN Scanner

Începînd însă din acest moment, lucrurile au stat cu totul altfel. Dorința legitimă de înnoire, inerentă oricărei schimbări brutale de epocă, nefiind în stare să descopere o orientare cu adevărat nouă, a făcut să se revină în masă la continuarea unor experiențe care aveau pe atunci o vechime de vreo douăzeci de ani și care provocaseră pînă atunci, în mod justificat sau nu, numai decepții.

Neo-dodecafonismul, care s-a dezvoltat după 1945 și mai continuă încă să se dezvolte în medii zgomotoase, însă specializate, unde, trebuie s-o recunoaștem, se strecoară și muzicieni autentici, pare să fie mai ales rodul seducției pe care o exercită ruperea de trecut și elementul intelectualist inerent exemplului lui Webern, mai mult chiar decît aceluia al lui Schönberg. Înarmat cu un vocabular de luptă care numește plăcerea „hedonism", uscăciunea „puritate", intelectualismul „rigoare", sensibilitatea „compromis", neododecafonismul se străduiește de vreo cincisprezece ani să realizeze un formular de compoziție muzicală bazat pe ceea ce a fost numit de către reprezentanții săi „organizarea unei luări de poziție integrale" : cu alte cuvinte, pînă și cel mai neînsemnat element se află plasat pe locul pe care îl ocupă în baza unui raționament justificativ și fără luarea în considerare a rezultatului sonor (aceasta să cheamă „liberare totală") [1].

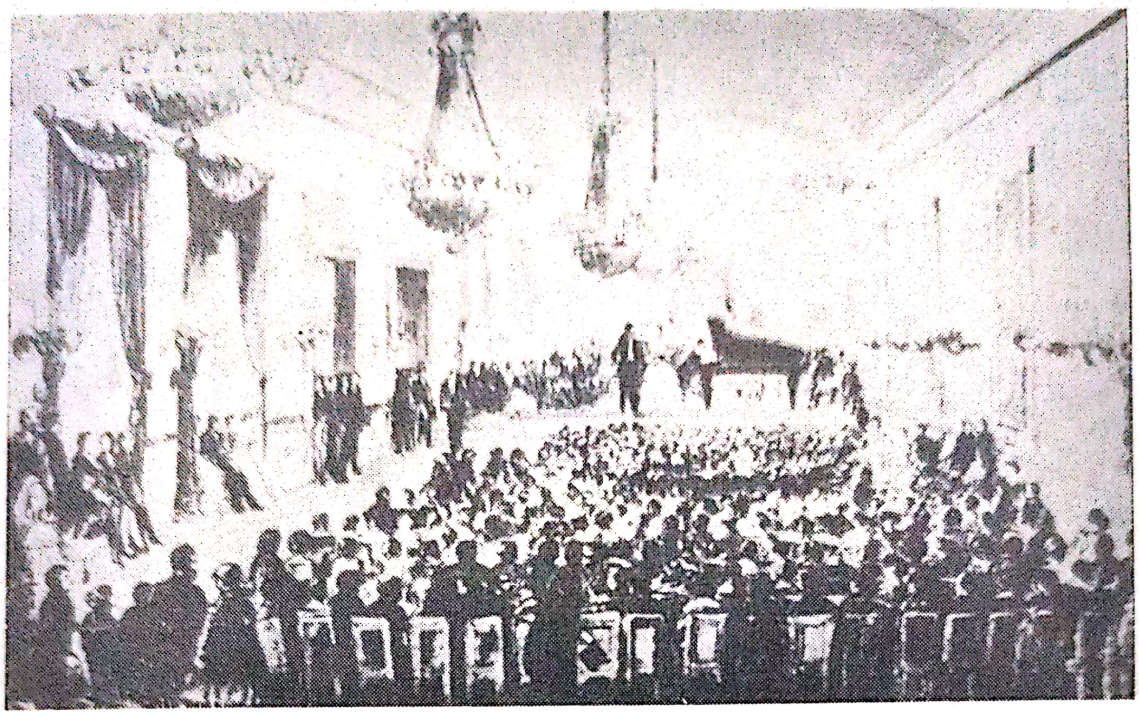
Concepția serială moștenită de la Webern scinda într-adevăr actul de creație al compozitorului în două părți distincte : una, pur rațională, deducea notele ce urmau să fie întrebuințate din speculații pe baza cifrelor deduse din manipularea seriei ; a doua, necodificată, permitea compozitorului să grupeze aceste note în ritmuri și în linii — operație în care instinctul și sensibilitatea mai putea încă găsi o portiță de scăpare. Efortul neo-dodecafonismului pare să se concentreze în special asupra eliminării acestei zone — oricît de modestă ar fie ea — de expresie personală. Astfel, în cadrul unei discuții publice la care autorul rîndurilor de față a participat în 1953 la Colonia, un tînăr compozitor, unul din reprezentanții cei mai de seamă ai neo-dodecafonismului german — Karlheinz Stockhausen, deplora faptul că, după ce s-a reușit să se elimine intervenția subiectivă a individului în compoziție, mai trebuie încă să se suporte această intervenție atunci cînd lucrarea este încredințată interpreților, și proclama încrederea sa în mașină (muzica electronică) pentru a elimina pe viitor acest ultim factor „impurificator".

Printr-un paradox curios, la originea acestei ultime ofensive nu se situează un compozitor „serial" ci, dimpotrivă, un muzician care, atît prin lucrările sale muzicale, cît și prin scrierile sale, proslăvea fără încetare „sensul auditiv al unor plăceri voluptuoase și rafinate" într-o

[1] Cf. capitolul precedent.



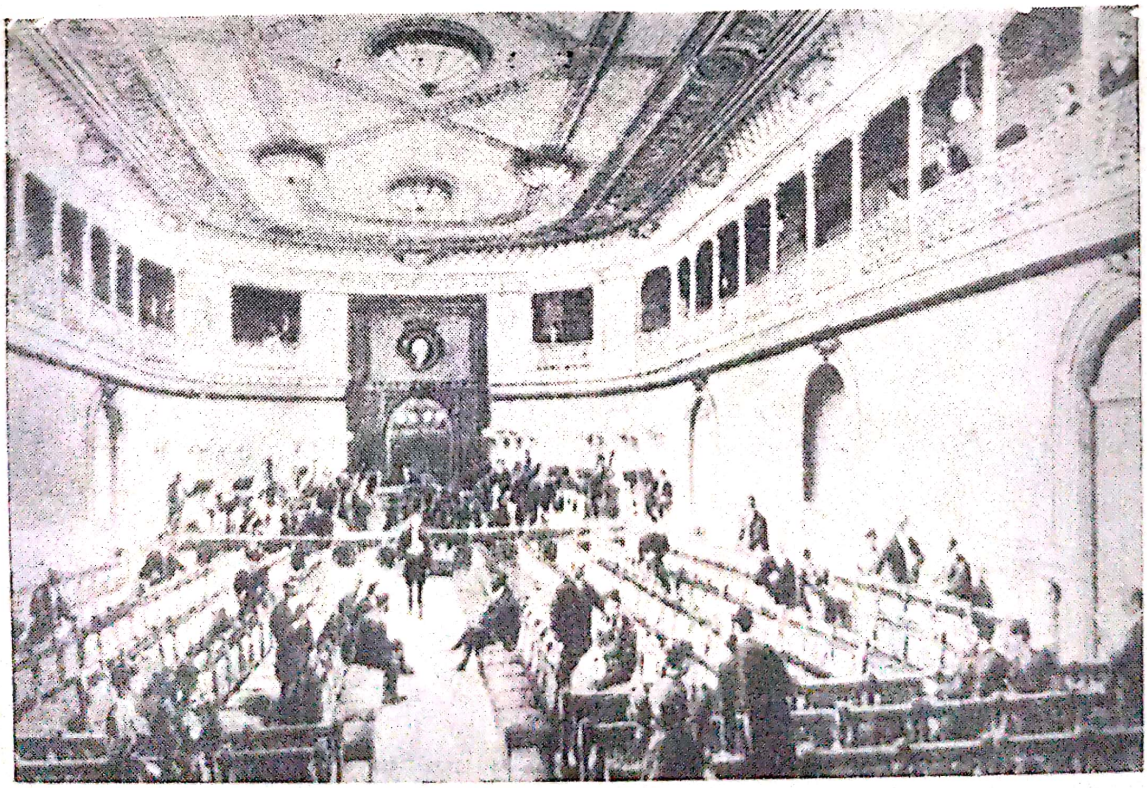
Scanned with OKEN Scanner



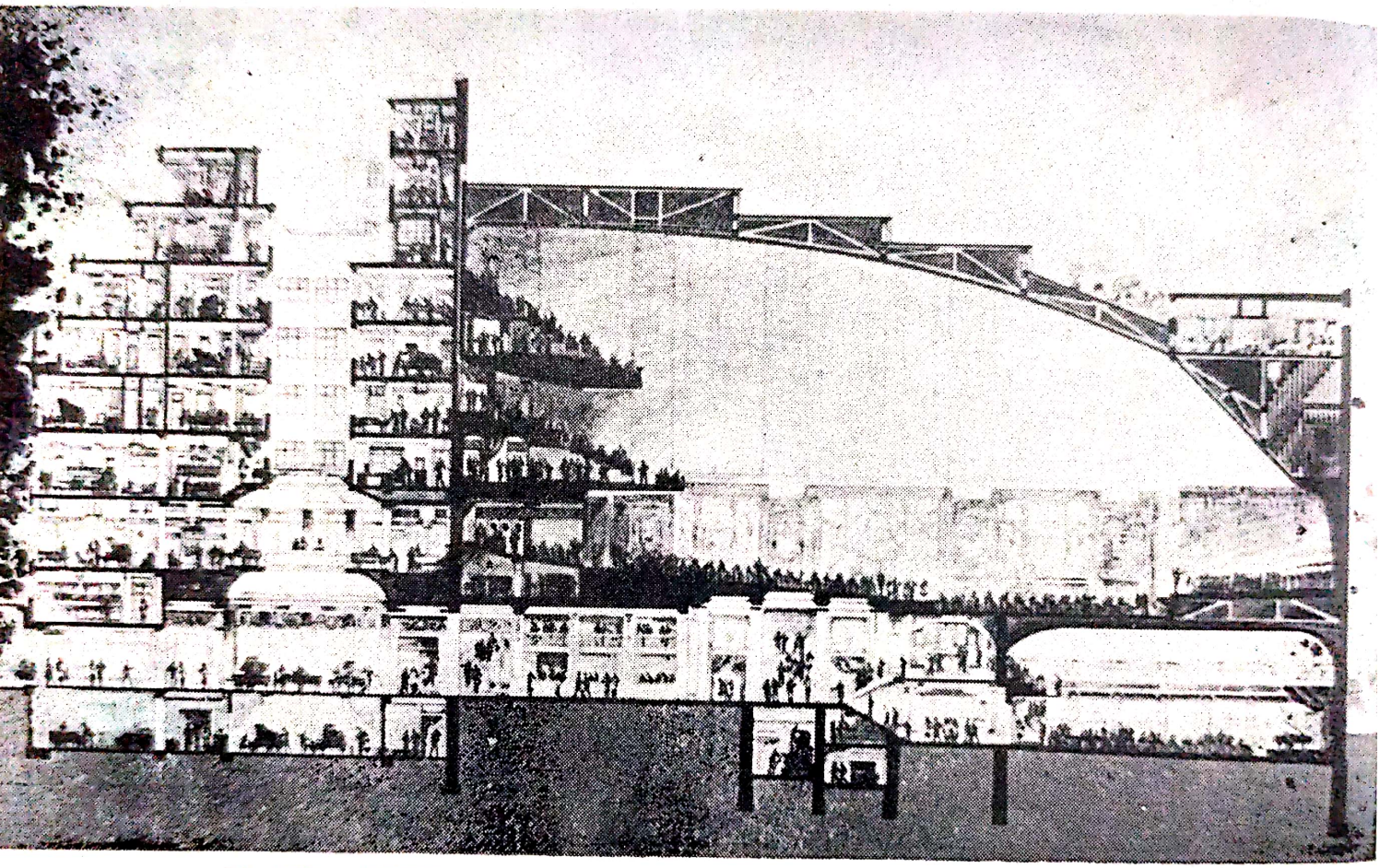
*a) Sala Pleyel din Paris*

PLANȘA XXIII. DOUĂ SĂLI DE CONCERT ÎN JURUL ANULUI 1840.

*b) Gewandhaus din Leipzig*



Scanned with OKEN Scanner



PLANȘA XXIV. *O sală de concert modernă — noua sală Pleyel din Paris, 1927.*

Scanned with OKEN Scanner

„muzică avînd sclipiri de piatră preţioasă", foarte depărtată pe atunci de idealul webernian : este vorba de Olivier Messiaen. [1]

Căutările lui Messiaen din domeniul ritmului se pare că au avut la început obiectivul de a nota în cele mai mici detalii, respectîndu-se deci un izocronism perfect al primului timp scris, nuanţele infinite ale unei libertăţi ritmice practicate înaintea lui instinctiv, în afara scrierii muzicale, pornind de la o notaţie al cărei izocronism scris nu era decît o aproximaţie simplificată. De la acest punct de plecare, el a ajuns ulterior la speculaţii din ce în ce mai complexe şi mai riguroase, avînd ca obiectiv principal *raţionalizarea caracterului iraţional al ritmului real*, mult diferit, după cum se ştie, de acela pe care îl indică în mod simplist solfegiile şcolare.

Pe acest subiect, se poate povesti o anecdotă semnificativă : într-o seară, la Royaumont, un grup de muzicieni citeşte o partitură a lui Messiaen. Unul din ei se află la pian, înconjurat de camarazi care îl urmăresc pe partitură. Alţii sînt risipiţi prin sală şi se mulţumesc să asculte. O dată lectura terminată, cei care citiseră comentează : „Ce complexitate ritmică !" — „Cum ?" — se miră auditorii care nu urmăriseră pe hîrtie. — Nimic nu poate fi mai simplu : este măsura de 4/4 în *rubato*". Întîmplarea mi-a fost povestită de unul dintre actorii acestei „scenete" care spune mult despre iluziile generate de complexitatea celor aşternute pe hîrtie.

Această preocupare, concepută în afara sistemului serial, avea un punct de contact cu acesta din urmă, oferind tocmai pentru unicul domeniu nesupus de către acest sistem unor reguli fixe, posibilitatea unei raţionalizări de aceeaşi natură. Joncţiunea a fost efectuată de un compozitor care a fost mai întîi elevul lui Messiaen, iar apoi al lui Leibowitz — propagatorul ideilor lui Schönberg în Franţa. Este vorbă de Pierre Boulez, pe care pregătirea sa matematică îl predispunea la speculaţii de acest fel.

Deducînd duratele ce urmează să fie utilizate din tabelele de echivalenţă extrase din serie, iar apoi stabilind formule care permit la rîndul lor să se deducă din aceeaşi serie toate celelalte elemente puse în cauză (înălţimea, nuanţe, atacuri, pauze etc.), Boulez a devenit iniţiatorul a ceea ce ar putea fi numit „muzica multiserială" : aceasta este într-un fel o muzică prefabricată prin calcularea tuturor elementelor pornindu-se de la numerele seriei, traducerea în note a acestei muzici nemaifiind decît o muncă de copist, căruia rezultatul sonor îi este

---

[1] *Tehnica limbajului meu muzical*, 1944. Data acestui citat nu este lipsită de interes. Este îndoielnic că Messiaen l-ar fi plasat ca motto al lucrării sale *Moduri de valoare şi de intensitate* sau al altor lucrări mai recente, concepute în dorinţa de a ilustra, înainte de toate, un „sistem" de ordine ritmică.



Scanned with OKEN Scanner

indiferent [1]. Am văzut în capitolul precedent un exemplu al mecanismului propus.

Unii apărători ai dodecafonismului nu admit un asemenea criteriu. De exemplu, A. Goléa afirmă că nu judecă lucrările aparţinînd acestei orientări decît numai în funcţie de propria sa sensibilitate. Pe de altă parte, „serialii" insistă asupra faptului că dacă rezultatul diferitelor combinaţii posibile este impus de postulatele de bază, în schimb liberul lor arbitru poate fi exercitat în ce priveşte alegerea dintre diferitele combinaţii posibile a celor care urmează să fie folosite, şi în ce priveşte ordinea de succesiune a acestor combinaţii. Stockhausen a mers chiar pînă la a lăsa această alegere în seama „hazardului", scriind combinaţiile pe un sul lung de hîrtie fără a le lega între ele şi rugîndu-l pe interpret să nu stabilească dinainte ordinea în care se vor succeda aceste combinaţii, ci să aleagă această ordine la întîmplare, abia în momentul execuţiei. Dimpotrivă, Boulez va propune căutarea unei formule extrase din serie, pentru a deduce tot din serie ordinea însăşi a succesiunii în cauză : însă se va declara indiferent faţă de ordinea în care interpretul va executa cele cinci mişcări ale *Sonatei* sale Nr. 3, cu condiţia ca mişcarea a treia să rămîne pe locul central. Intervenţia „hazardului" (compoziţie aleatorică [2]) a ajuns unul din jocurile la modă în cadrul concertelor oferite de societatea *Domaine Musical* cu începere din stagiunea 1960—61.

Ce putem gîndi, în toată sinceritatea, despre această orientare a unei fracţiuni importante din muzica contemporană, orientare care a rupt toate legăturile cu trecutul, se proclamă coloana de şoc a modernismului şi îşi atribuie exclusivitatea meritelor tradiţionale ale oricărei mişcări de „avangardă "?

Este foarte greu de răspuns. Posteritatea, aşa de des invocată în mod uşuratic, încă nu a făcut confidenţe nici unuia din noi — fie el un apărător sau un detractor al acestui sistem. Printre cei dintîi figurează muzicieni demni de stimă, a căror valoare şi sinceritate nu avem drep-

---

[1] Aceasta nu este o butadă. În timp ce scriu aceste rînduri, unul din studenţii mei, ca să-şi cîştige existenţa, este ocupat să „pună pe muzică" o „lucrare" a unui „compozitor" serial care i-a furnizat seria şi lista combinaţiilor. Se înţelege de la sine că acest mod de a proceda nu constituie o regulă generală. În S.U.A. se experimentează actualmente compoziţia serială cu ajutorul maşinilor electronice. În cursul iernii anului 1961, compania de maşini Bull i-a invitat pe muzicieni să asculte rezultatul unor experienţe de compoziţie electronică realizate în mai multe domenii. Încercările în stil clasic şi mai ales în cel contrapunctic s-au dovedit a fi dezastruoase. Numai două stiluri au dat lucrări de aceeaşi „calitate cu cea a «compoziţiilor» gîndite" : valsul musette şi lucrările dodecafonice.

[2] Subordonată întîmplării (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

tul să le suspectăm. Însă alţii, al căror număr şi valoare sînt cel puţin egale şi care nu aparţin neapărat generaţiei „decrepite", susţin o părere diametral opusă. Dodecafonistofilii, la rîndul lor, nu au dreptul să nege competenţa şi loialitatea acestora din urmă.

Să căutăm aşadar să cîntărim argumentele ambelor părţi. Ele se reduc adesea, de o parte şi de cealaltă, la un mic număr de clişee mereu reluate şi declanşînd imediat contra-clişee la fel de stereotipe. Dialogul poate fi schematizat cu aproximaţie după cum urmează :

— Nu înţeleg nimic din această muzică, spune Bouvard [1].

— Nu face nimic, spune Pécuchet [2]. Voi sînteţi trecutul, iar noi sîntem viitorul [3]. Părinţii voştri au fluierat *Pelléas* şi *Sărbătoarea primăverii*, pe care voi le aplaudaţi astăzi. *Patimile după Matei* au fost privite de ei cu dispreţ [4]. Ceea ce este astăzi disonanţă va deveni mîine

---

[1] Aceste două personaje sînt împrumutate romanului *Bouvard şi Pécuchet* de Gustave Flaubert, în care autorul satirizează conformismul şi grotescul din viaţa micii burghezii şi caricaturizează mediocritatea ei intelectuală. Deşi animaţi de bune intenţii, aceşti doi eroi cu pretenţii de intelectuali nu sînt capabili decît să colporteze idei luate de-a gata şi de cele mai multe ori prost înţelese. (N. trad.).

[2] Răspunsul-tip al lui Pécuchet reproduce o vorbă celebră a lui Vincent d'Indy, adresată unei doamne care îi mărturisea că nu-i place una din simfoniile lui Beethoven : „Nu face nimic, doamnă". Pentru a şti cine înscrie primul punct, ar trebui să evaluăm cît cîntăresc respectiv (ca să vorbim ca Giraudoux) cei doi interlocutori, ca număr şi ca greutate. Chiar şi „greutatea" nu constituie aici un factor decisiv : istoria a înregistrat aprecieri uluitoare ale unor mari muzicieni, în legătură cu confraţii acestora. În ce priveşte numărul, Pécuchet poate etala triumfător o bibliografie impozantă, programele unor festivaluri sau ale unor societăţi specializate (Unesco, Darmstadt, Donaueschingen, Domaine Musical), sau să menţioneze voga crescîndă din rîndurile tinerilor compozitori. Buvard îi răspunde amintindu-i de cei cincizeci de ani de eforturi zadarnice pentru a se depăşi fără conferinţe „explicative" stadiul auditoriilor compuse exclusiv din specialişti sau din mondeni, care se lasă impresionaţi cu uşurinţă de ceea ce nu pot înţelege. „Totuşi, despre muzica noastră se vorbeşte din ce în ce mai mult", declară Pécuchet. Şi Bouvard citează proverbul arab : „Trei femei care ţipă fac mai multă gălăgie decît o sută de bărbaţi care tac", menţionînd îngrijorat reţetele deficitare şi sălile goale (sau furioase) realizate de toţi aceia care, evitînd tiparele „pe măsură", încearcă periodic să trateze astăzi muzica contemporană ca pe o realitate vie.

[3] V. nota de mai sus şi pe cea următoare.

[4] Aici Pécuchet trunchează istoria. După cum am văzut mai sus, nici o cabală nu a putut vreodată împiedica o operă de geniu să se impună, uneori după o scurtă reacţie datorată surprizei. Toate acestea nu au nimic comun cu destinele dodecafonismului care, departe de a fi o noutate, are acum o vîrstă de aproape cincizeci de ani,



Scanned with OKEN Scanner

consonanţă [1]. Cînd în limbajul tonal totul a fost spus, trebuie schimbat limbajul pentru a găsi noul.

— Vă condamnaţi singuri, — răspunde Bouvard, — mărturisindu-vă propria neputinţă de a ajunge la o reînnoire interioară şi recurgînd la artificii exterioare pentru a masca această neputinţă.

— Atîta pagubă, — ironizează Pécuchet. Încercaţi domniile voastre să scrieţi o lucrare cu adevărat nouă, fără a recurge la procedeele noastre.

— Astfel de lucrări există, — exclamă Bouvard şi înşiră imediat nişte titluri în faţa cărora Pécuchet ridică invariabil din umeri, din principiu.

Discuţia bate pasul pe loc. Bouvard preia ofensiva :

— Muzica voastră nu e decît intelectualism : ea e matematică pură.

— Şi fuga clasică ? — i-o retează Pécuchet.

— Nu e acelaşi lucru, — mormăie Bouvard ; eu îţi vorbesc despre limbaj şi dumneata îmi vorbeşti despre arhitectură. Limbajul tonal oferă posibilităţi de contrast, de varietate, de care voi vă lipsiţi singuri. Voi nu exprimaţi decît neliniştea, dezorientarea.

— Ei bine, — triumfă Pécuchet, — nu sînt acestea caracteristicile timpului nostru ? Războaie, dezastre, cibernetică, suprarealism, existenţialism . . .

— Vezi-ţi de treabă, — strigă acum Bouvard, — eşti unul din acei indivizi sinistri care nu văd tineretul nostru decît prin prisma lui Saint-Germain-des-Prés şi a *Trişorilor*. . .

Tonul urcă şi discuţia o ia din nou razna. Pécuchet îl numeşte pe Bouvard burghez înapoiat, iar Bouvard jură că clienţii lui Pécuchet sînt nişte snobi ce fac parte tocmai din acea „cremă“ a burgheziei decadente care poate fi făcută să înghită absolut orice . . . Pécuchet lansează o injurie grosolană şi Bouvard pleacă trîntind uşa . . .

---

irosiţi în predici : două generaţii l-au cunoscut şi l-au respins, înainte ca generaţia noastră să-l accepte. „Revanşa posterităţii“ este o idee romantică, inventată în secolul XIX. Liszt, „genialul descoperitor de talente“, adresa Mariei Jaëll aceleaşi complimente hiperbolice ca şi lui Wagner sau lui César Franck (cf. J. CHANTAVOINE, în *Revue Internationale de Musique*, Nr. 12, 1952, p. 31).

[1] Aceasta este adevărat, dar nu oricum şi nicidecum în felul cum cred dodecafoniştii. Cer scuze pentru că mă citez pe mine însumi, dar am petrecut douăzeci de ani din viaţă studiind acest fenomen şi, cu toate că nu am rezolvat încă toate detaliile lui, cred că i-am explicat mecanismul în lucrarea mea *Tratat istoric de analiză muzicală* (ed. Leduc, 1950), completată cu stenograma cursului pe care l-am ţinut la Sorbona despre *Formarea şi transformările limbajului muzical* (pe care l-am mai citat).



Scanned with OKEN Scanner

Să încercăm acum ca, evitînd recifele polemicii, să abordăm fondul problemei. „Nu există erori care să nu piară de la sine, — spune Vauvenargues, — dacă sînt expuse clar".

Ceea ce frapează în această discuţie (am auzit zeci de discuţii de acest tip) este aspectul ei negativ. Atacantul nu examinează cu adevărat sistemul nici măcar o clipă, însă dodecafonistul, la rîndul său, nu justifică nici o clipă principiile sale. El atacă tradiţionalismul şi invocă necesitatea unei schimbări de direcţie, dar nu demonstrează nicidecum că cea aleasă de el este cea bună ; iar apoi, fără tranziţie, consideră demonstrată legitimitatea unor postulate pe care le botează în mod arbitrar „reguli" sau „legi", Cînd, întîmplător, se aventurează să evoce exemplele trecutului, întîlnim în raţionamentul lui atîtea erori în ce priveşte faptele şi interpretările solicitate, încît nu-l putem urma multă vreme pe acest teren. [1]

În cadrul acestui subiect se vorbeşte mult despre „matematica în muzică". Presupun că tot acest lucru vor să-l spună şi cuvintele „puritate", „rigoare etc. Şi încă ar trebui ca această matematică să fie corectă. Acest lucru este însă îndoielnic. Puerilă şi primitivă în aplicarea ei, chiar dacă dezvoltările ei pot părea exrem de ingenioase, ea nu a justificat niciodată însăşi concepţia ei de bază, care constă în *înlocuirea raporturilor printr-o ordine de succesiune* [2]. Nu există, pe cît ştiu, *nici o muzică* din trecut sau prezent *care să fi utilizat vreodată un astfel de criteriu* sau a cărei evoluţie să fi condus la o astfel de substituire de principii. Aceasta nu se sprijină aşadar nici pe vreo tradiţie, fie ea transformată de pe urma unei evoluţii, nici pe vreo dezvoltare instinctivă sau intuitivă, şi nu se poate prezenta decît ca o creaţie „din nimic", elaborată pe baza purului raţionament.

Or, dacă aşa stau lucrurile, toată lumea poate greşi într-un raţionament : atît acela care îl propune, cît şi acela care îl critică. Rezultatul

---

[1] Nu putem aborda aici acest examen fundamental. Ne vom mărgini la cîteva exemple, ca „depăşirea tonalităţii", care se întemeiază pe o confuzie între tonalitate şi consonanţă, sau „extinderea cromatismului", bazată pe o analiză tendenţioasă şi inexactă a cromatismului. Citînd începutul operei *Tristan şi Isolda* în a sa *Suită lirică*, Berg a crezut că aduce un omagiu unui precursor, dar în realitate nu a făcut decît să scoată în evidenţă o antinomie.

[2] După cum se va spune curînd, o dată ce au fost eliminate raporturile calitative dintre sunete — unica bază (împreună cu ritmul) a oricărei muzici ne-schönbergiene, de ce, în fond, să continuăm să utilizăm nişte note care nu au fost concepute decît în funcţie de aceste raporturi ? Unii şi-au pus de sigur această întrebare şi, în mod foarte logic, dodecafonismul conduce la „zgomotele organizate", ca muzica concretă şi cea electronică.



Scanned with OKEN Scanner

singur poate constituit o probă. Aici se ridică o întrebare fundamentală : această muzică rezultată din simpla speculaţie poate produce efecte egale sau superioare acelora ale muzicii rezultate dintr-o evoluţie milenară a instinctului ? Poate ea deveni, aşa cum a scris un compozitor dodecafonist, „singura muzică valabilă a vremii noastre" şi, în această calitate, să elimine, cum ar vrea unii, orice muzică modernă care s-ar sprijini pe date tradiţionale, dezvoltîndu-le şi remaniindu-le aşa cum a procedat fiecare generaţie ?

Pentru a găsi un răspuns, nu avem decît să judecăm arborele după fructele sale. Compozitorii dodecafonişti susţin că seria este capabilă, ca singură, să ia locul tuturor vechilor criterii şi, printre altele, să asigure unei bucăţi, prin permanenţa sa, coerenţa şi unitatea necesară. După cum am mai spus-o, experienţe foarte precise au fost efectuate pe această linie, în urmă cu doi ani. Ele au demonstrat că pînă şi profesioniştii, specialişti în dodecafonism, s-au dovedit incapabili, în cazuri totuşi simple, conforme normelor stabilite de teoreticienii genului, să deosebească, dintre două serii propuse în prealabil, ce era derivat din una sau din cealaltă [1]. Este vorbă aşadar, conform formulei deja citate propuse de R. Francès, de *o trecere de la ordinea perceptivă la ordinea conceptuală.*

Că manierea acestei ordini conceptuale, prin diversitatea combinaţiilor pe care le permite, procură compozitorilor care o practică o satisfacţie de ordin speculativ este lucru uşor de imaginat şi explică succesul procedeului în rîndul tinerilor compozitori. Însă obiectivul muzicii nu este satisfacţia pe care o are acela ce o scrie [2] : obiectivul ei este să procure aceeaşi satisfacţie auditoriului. Or, această satisfacţie este oare transmisibilă ascultătorilor rezultatului sonor ?

Dacă se ia drept criteriu identificarea operaţiilor seriale, adică reconstituirea mentală de către ascultător a muncii de ordonare — uneori considerabile — efectuate de compozitor, experienţa relatată mai sus ne permite să răspundem categoric NU, deoarece a fost stabilit că criteriul adoptat de compozitor nu mai este perceptibil cînd e vorba de traducerea în sunete. De aceea trebuie adoptat un alt criteriu. Dar care ? Un apologet convins ca Stückenschmidt ne-a prevenit că „muzica ato-

---

[1] R. FRANCÈS, *Perceperea muzicii* Paris, Vrin, 1958, p. 140. Procentajul erorilor oscilează vădit, în toate cazurile, în jurul coeficientului hazardului, iar media răspunsurilor persoanelor neantrenate nu prezintă vreo diferenţă sensibilă faţă de aceea a răspunsurilor specialiştilor în muzica serială.

[2] Lucrul este sigur. Un analfabet muzical care încearcă să „compună" şi descoperă *do — mi — sol — do* roşeşte şi el de plăcere înşirînd pe portativ platitudini neîndemînatice. Fie că scriitura serială necesită „studii" sau nu, situaţia nu se schimbă cu nimic.



Scanned with OKEN Scanner

nală . . . a adoptat ca regulă revolta împotriva sensibilității imediate“ [1]. Încercarea de a aplica acestei muzici criteriul sensibilității constituie așadar propriu-zis o negare a eficacității ei. Dacă cineva spune de exemplu că *Soarele apelor* de Boulez este „purtat de unda lirică a unui suspin cît se poate de schumannian“ [2], acel cineva mai folosește încă vechile criterii. Dar atunci înseamnă că se conferă acestor criterii, uitîndu-se că ele au fost renegate, dreptul absolut de a refuza să subscrie la ceea ce nu le satisface, și în același timp se poate spune, la fel cum s-a exmprimat un alt serial despre elanurile lirice ale lui Alban Berg : „Atunci, la ce bun să se folosească seria ?“

Să luăm drept criteriu aceste reacții de perceptibilitate pur afectivă — cu alte cuvinte, să dăm dreptate atitudinii lui Antoine Goléa în această problemă — este totuși, pare-se, unica atitudine rezonabilă, oricare ar fi divergențele de apreciere la care ar putea conduce. În ce mă privește pe mine — și pot să certific că la fel se întîmplă cu nenumărați muzicieni, chiar profesioniști — mărturisesc că încă nu am putut să descopăr, cu toată bunăvoința mea, în afara vechilor reacții de „sensibilitate imediată“, vreun alt mijloc de a deosebi o muzică serială „valabilă“ de anumite lucrări denunțate de însuși A. Goléa [3], aparținînd „acelor tineri muzicieni care imită și perfecționează pe plan tehnic exemplul din Webern din ultima perioadă de creație și nu fabrică decît o muzică lipsită de sunete și lipsită de înțeles“ [4].

---

[1] *Muzica nouă,* Corréa, 1956, p. 153.

[2] A. GOLÉA, *Estetica muzicii contemporane,* P. U. F., 1954, p. 182.

[3] *Ibid.*, p. 188.

[4] Cer îngăduința de a reproduce aici concluzia articolului pe care l-am menționat mai sus și al cărui ton jurnalistic nu-mi permite să-l includ într-o carte ca aceasta altfel decît într-o notă de subsol :

„În lipsa unei revelații pe care o doresc, însă nu o văd deocamdată apărînd la orizont, nu-mi rămîne decît să-mi astup urechile la comentariile delirante ale frazeologiei care înflorește în jurul celui mai neînsemnat orăcăit al unui clarinet ataxic și să mi le deschid doar pentru muzica însăși, dezbărată de orice comentariu. Frați cititori, vă conjur să faceți la fel. În ziua cînd, fără vreo înștiințare sau solicitare prealabilă, cu aceeași spontaneitate ca la ascultarea unui clasic, veți putea să spuneți despre o lucrare dodecafonică, cu entuziasmul spontaneității : „Am ascultat o capodoperă“, — înțelegîndu-se clar că entuziasmul Dvs. nu este provocat de elemente tradiționale adăugate la acest dodecafonism —în acea zi, îngrijitorul pepinierei va putea pe drept cuvînt să vă laude puieții săi : obiecțiile cele mai rezonabile nu vor mai avea nici o valoare. Dacă, dimpotrivă, cu toată sinceritatea și fără a vă lăsa influențați de o publicitate foarte bine ticluită, veți socoti că acei puieți nu produc decît avortoni verzi și rînjiți, vă implor să fiți sinceri cu voi înșivă : aruncați prospectul la coșul (de hîrtii) și recitiți *Păcăliții* de Jean Dutourd“.

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA CONCRETĂ ŞI ELECTRONICĂ

Dodecafonismul luase ca punct de plecare contrariul fundamentului esenţial al muzicii de pînă atunci : înlocuise raporturile dintre sunete cu o ordine de succesiune practic indiferentă faţă de calitatea acestor raporturi.

Evoluţia acestui proces trebuia să conducă în mod logic la întrebarea : la ce putea servi utilizarea unui *do* sau a unui *sol*, de vreme ce raporturile care slujiseră la definirea acestor *do* şi *sol* nu mai interesau pe nimeni ?

S-a început prin a se căuta un mijloc de a spori numărul de note folosite. Un compozitor englez, Foulds, introdusese încă în 1898 sferturi de ton într-un cvartet de coarde. În 1906 ideea a fost reluată de un pianist italo-german devenit celebru printr-o serie de transcripţii ale unor lucrări de Bach în maniera lui Liszt sau Thalberg — Feruccio Busoni, şi de către un compozitor şi filozof, elev al lui Humperdinck (autorul operei *Hänsel şi Gretel*) — Richard Stein, autorul unei teze asupra bazelor psihologice ale eticii lui Wundt. Stein a construit clarinete cu sferturi de ton, a scris compoziţii pentru violoncel după acelaşi sistem şi a publicat în 1909 o lucrare analitică pe acest subiect ; după care, îngrozit de rezultatele înregistrate în rîndurile discipolilor săi, a interzis în 1914 continuarea publicării compoziţiilor sale şi a vînzării instrumentelor sale. În acelaşi an 1914, un compozitor teozof ceh, Aloys Haba, s-a consacrat compoziţiei cu intervale mici şi a fabricat şi el instrumentele necesare. Piane cu sferturi de ton au fost construite în 1917 la Viena de către von Möllendorf şi în 1922 la Paris de către un rus emigrat, Ivan Wychnegradsky. Acesta din urmă a utilizat la început un pian cu două claviaturi, apoi două piane decalate, care împreună dădeau o scară de 24 de sferturi de ton temperate.

De la divizarea intervalelor existente în fracţiuni mai mici s-a trecut la tentativele de a împărţi octava în unităţi diferite. Un inginer olandez, Fokker, utilizînd lucrările teoretice efectuate în secolul XVIII de



Scanned with OKEN Scanner

compatriotul său Huyghens, a construit la Harlem o orgă cu „scară tricesimoprimală" (31 de trepte într-o octavă) ; un alt inginer, belgianul Vuylsteke, a procedat la fel cu o scară inventată de el, pe care a botezat-o „adevărata noastră gamă muzicală". Încercările de acest gen sînt din ce în ce mai numeroase la ora actuală.

Însă în toate aceste cazuri mai este încă vorba de raporturi între intervale, chiar dacă acestea îşi pierd caracterul tradiţional condiţionat de un obicei ancestral. Idealul virtual al noii estetici depăşea acest obiectiv : el trebuia să conducă în mod inevitabil la suprimarea totală a acestor raporturi — cu alte cuvinte, la o muzică a zgomotelor. Acesta este astăzi, sub numele de muzică „concretă" sau „electronică" (vom vedea mai departe care este deosebirea între aceşti doi termeni) ultimul stadiu a ceea ce se obişnuieşte să se numească „muzica de avangardă".

La fel ca şi dodecafonismul, această muzică nu era nici ea o noutate pe la jumătatea secolului nostru. Ideea de a organiza zgomotele din punct de vedere ritmic şi calitativ, pentru a face din ele echivalentul unei compoziţii muzicale, îşi face apariţia încă în cronica anului 1910. Ea aparţinea programului futuriştilor italieni, al căror profet era Marinetti. În 1911, Pratella a publicat un *Manifest al muzicienilor futuriști* (reprodus în S. I. M. [1] din decembrie 1913), în care se putea citi printre altele următoarea frază decisivă : „Ne face infinit mai multă plăcere să combinăm ideal zgomotele tramvaielor, ale automobilelor, ale trăsurilor şi ale mulţimilor gălăgioase, decît să ascultăm, de exemplu, *Eroica* sau *Pastorala*" . . .

Continuînd pe acelaşi ton, manifestul declară mai departe :

„Să străbatem împreună o mare capitală modernă, cu urechea mai atentă decît ochiul, şi vom varia plăcerile sensibilităţii noastre deosebind gîlgîitul apei, al aerului şi al gazului în ţevile metalice, gargariseala şi horcăitul motoarelor care respiră cu o animalitate indiscutabilă, palpitaţiile supapelor, du-te-vino al pistoanelor, ţipetele stridente ale fierăstraielor mecanice, salturile sonore ale tramvaielor pe şine, pocnetul bicelor, fîlfîitul drapelelor. Ne vom amuza să orchestrăm ideal uşile cu culisă ale magazinelor, vuietul mulţimilor, zarva diferită a gărilor, a atelierelor de fierărie, a filaturilor, a tipografiilor, a uzinelor electrice şi a metrourilor.

Vrem să intonăm şi să reglăm armonic şi ritmic aceste zgomote foarte variate. *Arta zgomotelor nu trebuie să se limiteze la o simplă reproducere imitativă.* Arta zgomotelor îşi va deriva capacitatea sa emoţională în primul rînd din plăcerea acustică specială pe care inspiraţia artistului o va obţine din combinarea zgomotelor. . ."

[1] Bulletin français de la Société Internationale de Musique (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

Manifestul clasifica apoi zgomotele în şase categorii şi anunţa că „orchestra futuristă" va fi în curînd capabilă să le realizeze mecanic.

Aceasta s-a tradus, la 11 august 1913, printr-un „concert al bruitiştilor" organizat la Milano de către Russolo, autor el însuşi al unui articol despre *Arta zgomotelor*, şi la care participa o orchestră formată din trei instrumente care bîzîiau, două care pocneau, unul care tuna, trei care şuierau, două care foşneau, două care gîlgîiau, unul care producea un zgomot de sticlă spartă, unul care scrîşnea şi unul care pufăia.

Primirea publicului, trebuie s-o mărturisim, a fost mai mult ironică decît entuziastă. Şi promotorilor „muzicii concrete" din zilele noastre nu prea le place să vorbească despre aceşti „precursori" [1]. Şi totuşi echipa de „muzică concretă", subvenţionată de Radiodifuziunea franceză şi condusă de Pierre Schaeffer, s-a consacrat, începînd din anul 1948, realizării aceluiaşi program cu mijloace noi.

L-am cunoscut pe P. Schaeffer în 1931. Pe atunci învăţa la politehnică, anima o echipă de teatru de amatori (a jucat şi a editat o dramă biblică în spiritul lui Paul Claudel, intitulată *Tobias*) şi făcea parte ca şi mine dintr-un grup de cercetaşi excursionişti. Am făcut împreună, cu rucsacul în spate şi dormind prin hambare, o excursie de iarnă, cutreierînd pe jos Morvan-ul [2] ; în timp ce mergeam împreună pe drumurile înzăpezite, susţineam lungi conversaţii, al căror subiect îl constituia adesea muzica. În aceste conversaţii, Schaeffer mă uimea prin curiosul decalaj dintre curiozitatea sa intelectuală, inteligenţa întrebărilor sale ce revelau o mare dragoste pentru muzică, şi o ignoranţă a bazelor şi a rudimentelor ei, surprinzătoare la un tînăr ai cărui părinţi erau profesori la Conservatorul din Nancy, tatăl la clasa de vioară, iar mama la cea de canto (el însuşi recunoaşte că e autodidact). În 1939 (devenise între timp inginer la Radiodifuziunea franceză) se situa în primele rînduri ale cercetătorilor din domeniul stereofoniei şi elabora împreună cu mine proiectul introducerii unei aparaturi pedagogice moderne la Conservator, al cărui secretar general eram pe atunci ; războiul a pus însă capăt acestor experienţe. În anul 1945, Schaeffer se găsea în fruntea tehnicienilor care au permis Radiodifuziunii franceze să joace un rol în eliberarea Franţei de sub jugul fascist ; a organizat apoi, sub numele de *Club experimental*, un grup de cercetători care experimenta sub toate

---

[1] În cartea sa *În căutarea unei muzici concrete*, P. SCHAEFFER nu-l citează pe Marinetti decît o singură dată. O face într-o notă de subsol din p. 31, în treacăt şi foarte pe scurt, declarînd că Marinetti conducea muzica spre un impas, deoarece zgomotele lui erau directe, iar nu deformate prin înregistrare, şi situîndu-l „cu douăzeci de ani în urmă". Cartea fiind publicată în 1952, ar fi trebuit să se pună un număr dublu de ani.

[2] Masiv muntos din Franţa centrală (N. trad.).

aspectele procedee tehnice inedite. A povestit el însuşi [1] cum, în 1948, i-a venit ideea de a utiliza ca elemente ale unei muzici noi, nu notele de care se servesc compozitorii, ci zgomote prelucrate şi transformate în studio cu ajutorul a tot felul de maşini a căror tehnică se perfecţiona din zi în zi.

*martie.* — Întors la Paris, am început să colecţionez obiectele. Am în vedere o „simfonie a zgomotelor" : doar există o *Simfonie a psalmilor*...

*15 aprilie.* — Din toate aceste încercări, nu reţin decît două sau trei curiozităţi : o lamă care vibrează şi de care apropiem un obiect oarecare. Se produce atunci o „bătaie". Înăbuşiţi vibraţia unui vas de cristal sau a unui clopot cu unghia, cu o bucată de carton presat ori cu un obiect de metal şi veţi amesteca zgomotele, sunetele, ritmurile...

*De Paşti.* — Ideea unui concert de locomotive...

*3 ani.* — Am compus o partitură. Un demaraj de opt măsuri. Un accelerando încredinţat unei locomotive solo, apoi unui tutti de vagoane... Am izolat un număr de leitmotive, care ar trebui aranjate într-o înlănţuire, într-un contrapunct...

*15 mai.* — Această idee a unei compoziţii cu materiale prelevate asupra datelor sonore experimentale am numit-o, în funcţie de felul cum e constituită, muzică concretă...

Astfel, „muzica concretă" va porni de la nişte zgomote oarecare, înregistrate în prealabil, de unde şi numele ei ; o cratiţă care se rostogoleşte pe scări va constitui materia primă a acestei muzici, cu acelaşi titlu ca o frază dintr-o piesă de Racine ori din prospectul unui săpun de toaletă (nu importă care din două, deoarece nu vor rămîne din ele decît silabe disparate) sau ca un fragment muzical executat la pian ori la chitară şi „decorticat" în acelaşi chip.

Pornindu-se de la această „materie primă", resursele trucajului de laborator vor duce la transformările cele mai neaşteptate : sunetul va fi inversat, accelerat sau încetinit, despărţit de atacul său, amputat de rezonanţa sa ori, dimpotrivă, înconjurat de reverberaţii, redus la o fracţiune mică sau prelungit indefinit pe un „şanţ închis" al unui disc etc. Stereofonia îi va permite să alerge prin toată sala, iar potenţiometrele îi vor conferi întreaga gamă de amplitudini dorite.

După primele încercări efectuate în mod empiric, s-a trecut la clasificarea sunetelor şi la scrierea unor „partituri" pe hîrtie milimetrică. Primul colaborator al lui P. Schaeffer a fost un tînăr absolvent al clasei de percuţie de la Conservator, Pierre Henry. Apoi în echipă au intrat şi compozitori propriu-zişi. La un moment dat, li s-a alăturat — ce e

[1] *Jurnalul unei descoperiri,* în cartea citată.

drept, pentru foarte scurt timp — Olivier Messiaen, iar mai tîrziu Henri Sauguet. Cînd, în 1951, şi-a făcut apariţia în rîndurile lor şi Pierre Boulez, joncţiunea latentă cu dodecafonismul nu a întîrziat să se înfăptuiască, tabelele de calcul prezentate în p. 132 putînd servi ca bază pentru tot felul de combinaţii, bineînţeles neidentificabile în cursul unei audiţii, dar preţioase pentru comentarii şi pentru satisfacţia personală a compozitorului.

Spiritul de emulaţie i-a cuprins curînd pe vecinii noştri de dincolo de Rin şi, în mîinile lor, muzica concretă a devenit *electronische Musik*, destul de asemănătoare în ce priveşte rezultatele, însă diferită ca mod de producere : materialul sonor iniţial, în loc de a fi alcătuit din zgomote existente, a început să fie furnizat de maşini perfecţionate, construite pe baza unei clasificări amintind-o pe cea a lui Russolo. Un studio de muzică electronică a fost construit cu mari cheltuieli de către radiodifuziunea din Colonia şi altele asemănătoare i-au urmat.

În ce priveşte rezultatul estetic al atîtor eforturi şi cheltuieli, ar fi fără îndoială prematur să-l apreciem în funcţie de „operele" prezentate pînă acum. Experienţa durează de cincisprezece ani. Prea mult, spun unii ; prea puţin, zic alţii. Cine are dreptate ? Cerem îngăduinţă să nu ne pronunţăm.

Una din studentele mele, care lucra la studioul de muzică concretă, a venit într-o zi de acolo foarte agitată : „Ni s-a întîmplat ceva nespus de amuzant, — ne-a explicat ea. — Închipuiţi-vă că, în cursul manipulărilor noastre, hazardul ne-a furnizat un rezultat straniu : o sonoritate extraordinară, care ne-a intrigat pe toţi. Ne-am apucat s-o analizăm şi am observat că era vorba de un interval de cvintă perfectă. Am rîs de ne-am prăpădit".

Această poveste ne poate da speranţe. Să presupunem, prin absurd, că muzica concretă va reuşi într-o bună zi, aşa cum doresc unii, să elimine pînă şi amintirile oricărui alt gen de muzică. Atunci, un muzician concret genial va descoperi fără îndoială, în secolul XXI sau XXII, virtuţile octavei, apoi pe ale cvintei sau ale cvartei, în conformitate cu procesul care, în era cavernelor, a fost fără îndoială acela al primelor tatonări ale muzicii propriu-zise. Cîteva secole mai tîrziu, poate că va fi descoperită terţa. Şi cine ştie, istoria muzicii va putea atunci să reînceapă ?

Scanned with OKEN Scanner

# MUZICA LA CUTIE

Din toate transformările care, de-a lungul veacurilor, au modificat semnificaţia socială a muzicii, nu există fără îndoială nici una care, prin caracterul său neaşteptat şi prin amploarea sa, să fi avut repercusiuni mai profunde decît cea trăită de propria noastră generaţie. În copilăria mea, radioul mai era încă o jucărie pentru „meşteri buni la toate", iar fonograful o curiozitate destul de dezagreabilă, care, cu izbucnirile ei de răcnete nazale, se lua la întrecere cu pianul mecanic pentru a-i asurzi pe clienţii cafenelelor de periferie. Dacă cineva s-ar fi apucat să „proorocească" că aceste drăcovenii vor deveni peste douăzeci sau treizeci de ani unul din pivoturile vieţii muzicale moderne, afirmaţia sa n-ar fi provocat decît zîmbete.

Ştiţi oare că primul care a avut ideea unei maşini pentru reproducerea sunetelor [1] a fost probabil Cyrano de Bergerac ? Nu eroul lui Rostand cu nasul cît o stalactită, ci foarte realul autor al pieselor de teatru *Pedantul păcălit* şi *Moartea Agripinei.* Acest predecesor al lui Jules Verne, relatînd în anul 1654 peripeţiile călătoriei sale imaginare în *Statele şi Imperiile Lunii,* povesteşte minunile pe care pretinde că le-a văzut acolo. Printre acestea se numără o cutie extraordinară, pe care ne-o descrie după cum urmează :

„Deschizînd cutia, am găsit înăuntru nu ştiu ce obiect de metal, aproape asemănător cu ceasornicele noastre, plin de nu ştiu ce mici arcuri şi maşini imperceptibile : în realitate, aceasta este o carte, dar o carte miraculoasă, fără file şi litere ; în sfîrşit, este o carte după care cînd vrei să înveţi, ochii sînt de prisos ; nu e nevoie decît de urechi. Aşadar, cînd cineva doreşte să citească, el leagă această maşină cu o mare cantitate de mici nervi de tot felul, apoi întoarce acul spre capitolul pe care doreşte să-l asculte şi în aceeaşi clipă încep să iasă din ea

[1] Pentru documentaţia acestei istorii sumare a fonografului, îi mulţumim cordial lui Michel de Bry, care ne-a furnizat numeroase informaţii.

ca din gura unui om sau ca dintr-un instrument muzical toate sunetele distincte şi diferite care le servesc marilor Oameni din lună ca expresii ale limbajului.

După ce am reflectat mai mult asupra acestei miraculoase invenţii din domeniul făuririi cărţilor, nu mă mai minunez văzînd că tinerii din acea ţară posedau mai multe cunoştinţe la şaisprezece şi optesprezece ani decît oamenii cu părul cărunt de pe meleagurile noastre ; căci, putînd să „citească" imediat ce învaţă să vorbească, ei nu stau niciodată fără lectură : în casă, la plimbare, în oraş, în călătorie, ei pot avea în buzunar sau atîrnate la cingătoare vreo treizeci de cărţi din acelea, cărora nu au decît să le întoarcă arcul pentru a asculta fie un capitol, fie mai multe, dacă sînt dispuşi să asculte o carte întreagă. Astfel, poţi avea oricînd în jurul tău pe toţi oamenii de seamă, morţi sau vii, care stau de vorbă cu tine cu voce tare".

Acestea erau de domeniul fanteziei. Sînt însă cît se poate de reale tentativele efectuate începînd din secolul XVIII, de reproducere mecanică a unor melodii fixate o dată pentru totdeauna. Primul aparat de acest fel era destinat, foarte modest, educaţiei muzicale a canarilor [1]. Pentru evitarea plicticoasei osteneli de a repeta neîncetat la flageolet [2] melodia pe care aceştia trebuiau s-o reţină (de unde provine verbul francez *seriner* [3]), a fost inventată o orgă în miniatură, manevrată cu ajutorul unei manivele. Aceasta acţiona nişte foale mici şi făcea să se rotească un cilindru acoperit cu vîrfuri ascuţite, care ridica nişte lamele mobile, ce jucau rolul unor clape. Numeroase aparate de acest gen, numite *serinettes* [4], mai există încă ; graţie lor, putem auzi întocmai melodiile care le-au fost încredinţate cu două sute de ani în urmă.

Acest gen de aparate a avut un lung şir de descendenţi. În jurul anului 1830 au fost chiar utilizate discuri perforate, care se aşezau pe un platou ce se rotea, uimitor de asemănător cu mecanismele fonografelor noastre [5]. Acestea erau, ce e drept, simple jucării, a căror descendenţă nu depăşeşte nivelul tăvilor de servit şi al cutiilor de ţigări (ba chiar şi al suporturilor pentru hîrtie igienică) cu muzică, pe care le mai întîlnim încă în zilele noastre. Acelaşi lucru s-ar spune despre sulurile perforate

---

[1] Păsările cîntătoare automate nu aparţin aceleiaşi categorii. O descriere a acestora, făcută de Philon din Bizanţ, datează încă de prin anul 200 dinaintea erei noastre.

[2] Vechi instrument de suflat — un fel de fluier (N. trad.).

[3], [4] *Seriner* (a repeta de multe ori un lucru, mai ales unui elev pentru memorare) provine de la numele francez al canarului (*serin*). De aici şi numele aparatului — *serinette* (N. trad.).

[5] Unul din aceste aparate se află astăzi în colecţia lui Roger Cotte.



Scanned with OKEN Scanner

care acționau flașnetele sau pianele mecanice ale cerșetorilor sau ale saltimbancilor de bîlci de altă dată, dacă principiul lor, perfecționat în jurul anului 1900, n-ar fi permis unor muzicieni de talia unui Gustav Mahler, Busoni, Granados, Saint-Saëns sau Debussy să „înregistreze" începînd din anul 1905, niște interpretări care, supuse recent unor lucrări de laborator, au permis producția în serie a unor discuri realizate după tehnica modernă, lansate recent pe piață [1]. Însuși Stravinski s-a interesat de ele pînă într-atîta, încît a scris direct pentru pianul mecanic bucăți muzicale a căror execuție nu mai depinde de degetele unui interpret.

De fapt, toate aceste procedee urmăreau mai curînd reconstituirea originalului sonor decît reproducerea lui așa cum fusese cîntat în realitate. Invenția inițială care trebuia să conducă la o asemenea reproducere este datorată unui simplu lucrător tipograf, un autodidact, Édouard-Léon Scott de Martinville. La 26 ianuarie 1857, Scott a depus la Academia de Științe din Paris un plic sigilat conținînd descrierea *fonoautografului* său. La extremitatea unei pîlnii acustice se afla o membrană prevăzută cu un stilet, care înscria pe un cilindru acoperit cu negru de fum sinuozitățile unei curbe corespunzînd vocii care vorbea sau cînta în pîlnie. Acesta era primul aparat de „înregistrare" a vocii omenești.

Această înregistrare era deocamdată doar vizuală. Ea permitea studiul și analiza de laborator, nu și reproducerea. Pentru a se ajunge la aceasta, era nevoie să se realizeze reversibilitatea înregistrării. La 16 aprilie 1877, poetul și savantul Charles Cros a redactat un memoriu datat și semnat, expunînd principiile acestei reversibilități și descriind nu numai cilindrul gravat care urma să fie folosit în locul cilindrului acoperit cu negru de fum al lui Scott, ci, anticipat, și discul cu înregistrarea în spirală, care trebuia să ia ulterior locul cilindrului.

Memoriul lui Charles Cros, adresat Academiei două zile mai tîrziu într-un plic închis, a fost înregistrat și acceptat la 30 aprilie și deschis în cadrul ședinței din ziua de 3 decembrie a aceluiași an 1877. Între timp, la 10 octombrie, un articol din ziarul *La Semaine du Clergé*, semnat de abatele Lenoir, anunța descoperirea și dădea aparatului, botezat „paleofon" de către inventatorul său, numele de „fonograf", care avea să rămînă definitiv.

Or, nu a trecut nici o lună de la deschiderea plicului lui Charles Cros și în Franța a sosit o cerere de brevet, adresată concomitent și Statelor

---

[1] Seria *Musikalische Dokumente*, editată de firma Telefunken (Ducretet). Trebuie notat că, dacă aceste discuri reproduc fidel, cu sonoritatea optimă a actualului pian de concert, relațiile de durată, utilizarea pedalelor etc., în schimb nici nuanțele, nici sonoritatea inițială și poate că nici tempoul primitiv (lipsind un sincronism riguros al motorului) nu sînt reproduse exact.

Unite, cerere depusă de un savant american, Thomas Alva Edison, privind o „perfecționare a instrumentelor pentru controlul cu ajutorul sunetelor al transmiterii curentului electric și al reproducerii sunetelor". Formula mai era încă confuză. Însă la 15 ianuarie 1878 Edison obținea un certificat suplimentar la brevetul său inițial, cuprinzînd de data aceasta descrierea realizării practice a aparatului pe care, după sugestia abatelui Lenoir, îl numea și dînsul „fonograf". La 19 februarie, Edison a obținut brevetul american, iar la 11 martie, reprezentantul său la Paris prezenta Academiei de Științe un aparat gata construit : un fonograf cu cilindru și cu foiță de cositor. Se povestește — dar aceasta este poate născocirea unui răuvoitor — că unul dintre „nemuritori", solicitat să strige cîteva cuvinte în pîlnie și auzind apoi cum aparatul reproduce, nazalizînd, sunetul propriei sale voci, a cerut ca experimentatorul să fie examinat, ca să se constate dacă nu era cumva ventriloc. . .

Firește că Edison a afirmat că nu a știut nimic despre lucrările lui Charles Cros, și poate că lucrul acesta era adevărat. Reciproca este evidentă, deoarece plicul lui Cros a fost depus în aprilie, iar Edison, după propria sa afirmație, a avut abia în luna iulie a aceluiași an prima idee a ceea ce considera invenția sa.

Ideea îi venise, ca și în cazul altor descoperiri, întîmplător, în cursul unei experiențe. Lucra pe atunci la sporirea vitezei telegrafului Morse și se servea în acest scop de un ac fixat pe o diafragmă și înscriind puncte și linii pe o panglică îmbibată cu parafină. Făcînd mereu să treacă panglica în fața acului, pentru a stabili viteza maximă utilizabilă, a remarcat că, atunci cînd acul trecea din nou cu o mare viteză peste panglica pe care exista deja o înregistrare, se auzea un zgomot ușor care l-a frapat prin caracterul său muzical și ritmic, asemănător, după descrierea sa, „cu o voce umană auzită neclar". Or, Edison căuta în același timp să perfecționeze telefonul lui Bell. În mintea lui s-a produs o asociație între cele două fenomene. Fixînd un ac la membrana unui telefon și atingînd acul cu degetul, a constatat că, atunci cînd membrana era pusă în vibrație de sunetul vocii umane, vibrația transmisă acului era perceptibilă prin simțul pipăitului. A avut atunci ideea s-o graveze pe o bandă de hîrtie parafinată, care se mișca rapid pe dinaintea acului, și a repetat cu ajutorul acestei hîrtii experiența sa cu telegraful Morse. Concluzia a notat-o, în ziua de 18 iulie, în carnetul său de lucru. „Vibrațiile vorbirii, — a scris el în acea zi, — se imprimă cu precizie și nu mă îndoiesc că voi fi capabil să le fac să iasă de acolo și să reproduc pe viitor vocea umană la perfecție". Mai departe, nu putem urmări etapele muncii sale pînă în ziua cînd, după ce a fost gata aparatul cu cilindru construit, după indicațiile sale, de mecanicul său Kruesi, Edison a putut să se apropie de pîlnie, să țipe în membrană cîntecul pentru copii *Mary had a little lamb* și să facă să treacă din nou acul de-a lungul șan-



Scanned with OKEN Scanner

PLANȘA XXV

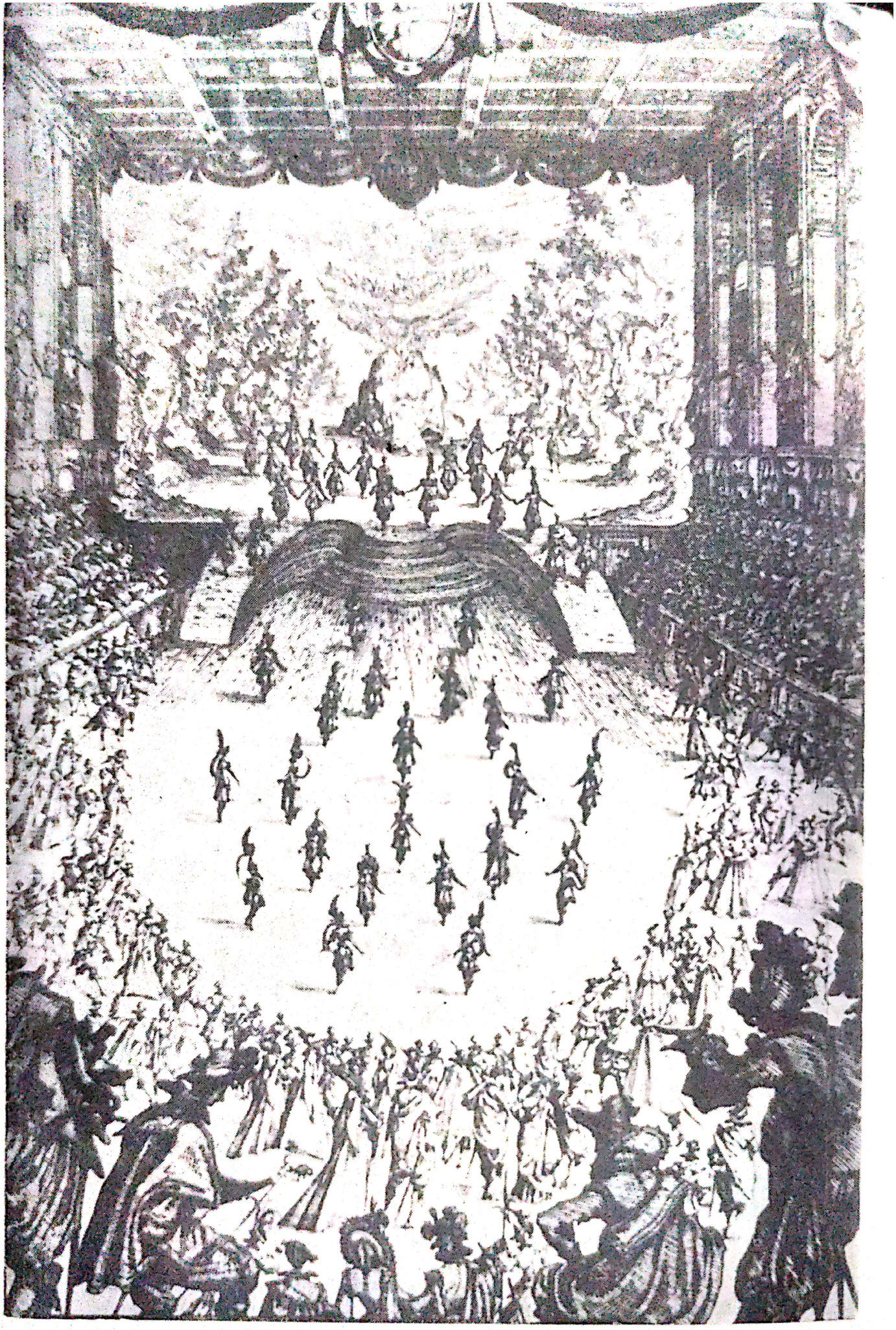
DANSATORI ȘI DANSATOARE

*În vremea lui Lully*

*Balerina Camargo, în jurul anului 1735.*

*Marie Taglioni, 1832.*

Scanned with OKEN Scanner



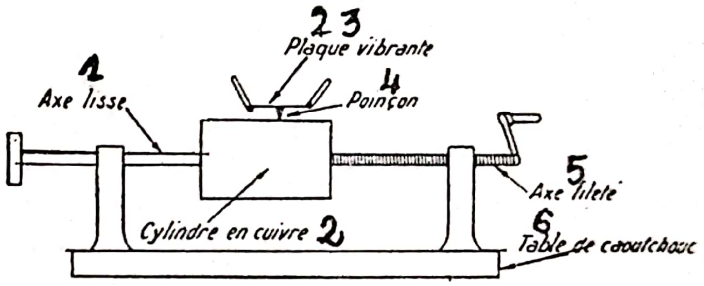
PLANȘA XXVI. *Un balet la Florența în anul 1616.*

Scanned with OKEN Scanner

ţului obţinut, cu inima bătînd şi cu auzul încordat. Şi, minune, s-a auzit ceva care semăna mai mult sau mai puţin cu cîntecul înregistrat...

Data acestui eveniment memorabil are, bineînţeles, o mare importanţă pentru atribuirea priorităţii lui Cros sau lui Edison. Istoria oficială o situează la 12 august 1877, dar această dată a fost fixată abia după cîţiva ani, cînd s-a dorit să se sărbătorească aniversarea ei. Roland Gelatt [1], care o discută în mod minuţios, relevă neverosimilitatea ei şi presupune că aparatul nu a putut fi construit înainte de sfîrşitul lui noiembrie sau de începutul lui decembrie. Or, articolul abatelui Lenoir consacrat invenţiei lui Charles Cros apăruse la 10 octombrie. Gelatt remarcă şi alte detalii neverosimile ale versiunii oficiale, versiune aranjată fără îndoială pentru a înlătura orice bănuială de influenţă din

Fig. 8. Fonograful lui Edison.




*1* — ax neted; *2* — cilindru de cupru; *3* — placă vibrantă; *4* — vîrf ascuţit; *5* — ax filetat; *6* — masă de cauciuc.

partea inventatorului francez. Singurul lucru istoriceşte sigur este că brevetul lui Edison i-a fost eliberat la 19 februarie 1878, la unsprezece săptămîni după deschiderea plicului lui Cros, şi concluzia în general admisă este cea propusă de istoricul nostru [2]: francezul a fost primul care a „conceput" fonograful, iar americanul, primul care l-a „realizat".

La fonograful lui Edison, înregistrarea şi reproducerea erau efectuate de una şi aceeaşi maşină, încă rudimentară. După una sau două audiţii, şanţul se deteriora, iar proasta calitate acustică excludea orice utilizare de ordin artistic. Perfecţionările s-au succedat cu o mare rapiditate şi în laborator au fost realizate la o dată surprinzător de timpurie ameliorări pe care piaţa comercială le-a asimilat uneori cu o mare încetineală. La 27 iunie 1885, Graham Bell şi Charles Traiter au obţinut un brevet pentru înlocuirea foiţei de cositor cu un strat de ceară; şanţul devenea astfel mai adînc şi, în loc de a utiliza originalul pentru audiţie, ceea ce îl făcea să se deterioreze foarte repede, el putea fi reprodus prin galvanoplastie, conservîndu-se astfel matriţa. Cilindrul, singura formă de înregistrare realizată de Edison, a rămas aproape unica folosită pînă

[1] *The fabulous phonograph*, Filadelfia 1955, p. 22.

[2] *Op. cit.*, p. 24.

la începutul secolului XX, fie cu titlu de curiozitate pentru colecționari, fie ca instrument pentru documentare : vom vedea de exemplu în volumul următor ce rol au jucat acești cilindri la începuturile etnomuzicologiei. Totuși, plicul sigilat al lui Charles Cros preconiza deja discul ca fiind preferabil cilindrului, iar în 1887, un acustician amator german, Emil Berliner, revenind la „discul" lui Cros, a inventat principiul utilizat la actualele discuri microsion : gravarea laterală în locul șanțului în adîncime [1].

Acesta din urmă a fost totuși cel care s-a menținut. El ne-a „blagoslovit" cu vechile „safiruri" ce urlau *Cornul* de Flégier în mijlocul unui huruit rivalizînd cu acela al unui tren sau făceau ca aria *Vissi d'arte* din *Tosca* să țîșnească din niște pîlnii enorme, a căror imagine s-a păstrat pe celebra vinietă a firmei *His Master's Voice*.

Cataloagele lăudau rezistența la uzură a acestor enorme ace de safir, cărora greutatea dozei le asigura adeziunea cu fundul șanțului imprimat pe disc. Ele uitau să adauge că, dacă sub o asemenea greutate obiectul care produce fricțiune este ferit de uzură, lucrurile stau altfel cu obiectul asupra căruia se exercită fricțiunea. Acul de oțel moale, al cărui vîrf se tocea repede și care trebuia schimbat aproape după fiecare întrebuințare, a luat definitiv locul „safirului" abia în jurul anului 1920.

Papa Leon XIII a fost cel mai vechi personaj a cărui voce ni s-a păstrat : în anul 1903, la vîrsta de nouăzeci și trei de ani, el a înregistrat pe doi cilindri un *Ave Maria* și un *Benedictus* pentru inginerul italian Enrico Bettini. Alături de o serie de șansonetiști insipizi care își urlau romanțele prin pîlnia gramofonului, cîțiva mari cîntăreți de operă [2] au efectuat înregistrări pe cilindri sau pe discuri cu „safir", mărturii uneori emoționante, însă cu o valoare mai mult documentară decît artistică. Apoi, discul cu ac de oțel a permis o extindere a repertoriului. Unul din primele discuri cu înregistrarea unei lucrări simfonice a fost în Franța, în jurul anului 1925, *Pacific 231* de Honegger, cu orchestra Pasdeloup dirijată de compozitor. La 21 martie 1925, la Camden (New

---

[1] În cazul gravării în adîncime, șanțul, la microscop, este figurat prin două margini rectilinii : acul care îl citește nu oscilează lateral, ci urcă și coboară vertical urmînd denivelările din fundul șanțului, ca un automobil pe un drum accidentat. Este nevoie așadar de un vîrf fin care să se plimbe pe fundul unui șanț larg, și de un braț greu pentru menținerea contactului permanent între ac și fundul șanțului ; aceasta duce la mărirea „zgomotului de suprafață". Prin gravarea laterală, dimpotrivă, se obține un șanț cu o adîncime constantă ; marginile lui sînt ondulate, imprimînd acului mișcări laterale. De aceea se poate întrebuința un braț extrem de ușor, care diminuează „zgomotul de suprafață".

[2] Primul în ordine cronologică a fost fără îndoială Caruso care, în jurul anului 1900, la vîrsta de douzeci de ani, a făcut trei înregistrări pe cilindri.



Scanned with OKEN Scanner

Jersey), Alfred Cortot înregistra pentru firma *R.C.A.-Victor* primul disc clasic cu o tehnică nouă, graţie căreia fonograful avea să pătrundă serios în viaţa muzicală : înregistrarea electrică. Au trebuit să treacă aproape treizeci de ani, pentru ca o casă de discuri să se decidă să utilizeze acest procedeu, pe care fizicianul François Dussaud îl prezentase la Academia de Ştiinţe din Paris la 29 decembrie 1896 sub numele de „microfonograf" şi a cărui experimentare a început în 1919 în Anglia şi America.

Pînă la războiul din 1939, au mai fost aduse perfecţionări de detaliu, însă, principiul a rămas acelaşi. O şedinţă de înregistrare era o încercare epuizantă. Desigur, după apariţia microfonului fusese depăşit stadiul studioului-hangar, unde cîntăreţul îşi vîra capul într-un cornet acustic, în timp ce pianistul, cocoţat lîngă el pe o estradă înaltă de un metru, izbea din toate puterile în clapele unei pianine, în speranţa că măcar cîteva note vor răzbate prin barieră. Însă interpreţii trăiau sub teroarea fatidicelor patru minute şi douăzeci de secunde. O partitură mai lungă era mai întîi împărţită în tranşe cu durata necesară. Apoi începea lungul canon al alegerii locului şi al executării de probă a fiecărui fragment. Se repeta mult timp „în gol", pentru a-i permite inginerului să-şi regleze aparatele şi să încălzească ceara. Cînd se ajungea la înregistrare — la „punerea la cutie" după jargonul curent — artistul deja obosit avea obligaţia de la prima încercare sau aproape, căci nici o corectare nu era bineînţeles posibilă, iar matriţele cu ceară costau scump. Dacă acordul final dura numai o jumătate de secundă prea mult, era nevoie să se reia totul de la început. Verificarea calităţii a fost multă vreme imposibilă, căci „cititul" unei matriţe echivala cu distrugerea ei ; abia către 1938, s-a luat obiceiul de a se efectua o dublă înregistrare : una „adevărată", care era lăsată intactă, şi o înregistrare-martor paralelă, pe un material suplu, care permitea ascultarea înainte de a se trece la multiplicare.

Cînd, după terminarea celui de-al doilea război mondial, viaţa şi-a reluat cursul normal, au început să circule zvonuri ciudate. Se povestea în taină că au fost realizate invenţii extraordinare, dar că erau ţinute secrete şi că vor trece ani mulţi înainte ca ele să ajungă pe piaţă, deoarece casele de discuri ameninţate cu concurenţa şi cu trecerea la rebut a stocurilor existente practică un obstrucţionism feroce. Se vorbea despre noi principii permiţînd audiţii neîntrerupte de ore întregi, despre posibilitatea ştergerii şi a corectării, despre suprimarea aproape totală a zgomotelor de fond, despre limite acustice egale sau superioare acelora ale urechii omeneşti. Şi curînd, aproape clandestin, au apărut primele „magnetofoane".

Scanned with OKEN Scanner

Or, magnetofonul era aproape tot atît de vechi ca şi fonograful [1], însă nimeni nu se gîndise să stabilească o relaţie între cele două aparate.

Istoria noului venit seamănă în mod curios cu aceea a fonografului : conceput de un francez, a fost realizat şi brevetat, după puţin timp, de către un străin.

În anul 1887, profesorul Paul Janet a prezentat la Academia de Ştiinţe o comunicare privind „magnetizarea transversală a conductorilor metalici", completînd-o în 1890 cu un raport asupra „extinderii teoriei relative la conservarea fluxului de forţă în conductori". Acesta este principiul înregistrării magnetice. Totuşi, Janet nu mergea aşa de departe ca Charles Cros, care prezentase descrierea unui aparat realizabil. El nu a făcut decît să expună un principiu. Danezul Valdemar Poulsen a fost cel care a tras din acest principiu consecinţele practice.

În 1900, Poulsen a prezentat la Expoziţia din Paris „telegrafonul" său, brevetat în America sub Nr. 661 619, şi a primit pentru acest aparat Marele premiu al expoziţiei. Aparatul era format dintr-un cilindru „pe care era înfăşurată în spirale o sîrmă de oţel, de-a lungul căreia se deplasa un mic electromagnet, ce putea fi legat la un microfon, la un receptor sau la o sursă de curent. Această bobină putea deci juca succesiv rolul de cap de înregistrare, apoi de cap de reproducere şi în sfîrşit de cap de ştergere".

Însă societatea americană fondată de Poulsen în 1903 a dat faliment. De atunci, despre procedeul lui nu s-a mai vorbit. În 1929, afacerea a fost preluată de un german, Stille, care a adus procedeului unele perfecţionări şi a pus bazele unui „Telephon Patent Syndikat". Un an mai tîrziu, brevetul a fost vîndut unui oarecare Blattner, care a avut ideea de a-l utiliza pentru sincronizarea filmelor de cinema. [2] „Blattnerfonul" a fost atunci vîndut societăţii engleze *Marconi*, care a realizat procedeul „Marconi-Stille", iar apoi lui Bauer, care a fabricat dictafoanele numite „Dailygraph" ; în 1932, Bauer şi-a vîndut aparatul societăţii I.T.T., care l-a vîndut la rîndul său companiei C. Lorenz. Aceasta i-a pus numele de „Textofon" şi a creat un aparat de înregistrare cu bandă de oţel.

---

[1] Cf. F. SCHUH şi N. MIKHNEWITCH, *Înregistrarea magnetică*, Paris, Gead, 1952.

[2] Să reţinem data, 1930. Într-adevăr, acesta este cu aproximaţie momentul cînd cinematograful, pînă atunci mut, a devenit „sonor şi vorbitor 100%". În paranteză, se ştie, oare că pionerul muzicii de film a fost însuşi Saint-Saëns ? El a fost primul care, în 1908, a scris o partitură specială pentru ecran ; este vorba de *Asasinatul ducelui de Guise* de Henri LAVEDAN, interpretat de Albert Lambert.



Scanned with OKEN Scanner

Editorii de discuri începeau să fie neliniştiţi datorită perspectivei unei concurenţe posibile, mai ales în ce priveşte lungimea bucăţilor care putea fi înregistrate fără tăieturi. Începînd din 1931, compania *R.C.A.-Victor* experimenta discuri cu viteză redusă — 33 1/3 turaţii pe minut[1] ; o demonstraţie a fost organizată la 17 septembrie la *Savoy Plaza-Hotel*, însă materialul din care erau confecţionate discurile — o răşină amestecată cu particule de carbon — nu putea suporta o viteză atît de redusă. *Simfonia a 5-a* de Beethoven, prezentată criticii în acea zi, sub bagheta lui Stokowsky, a apărut învăluită într-o asemenea ceaţă sonoră, încît, cu tot caracterul atractiv al experienţei, aceasta părea condamnată definitiv.

Între timp, înregistrarea magnetică nu întîrzia să facă progrese. În 1927, Pflaumer a brevetat înlocuirea sîrmei de oţel cu o bandă de hîrtie sau de material plastic, acoperit cu o pastă magnetică. În 1931, acelaşi savant a pus la punct o maşină de dictat botezată „magnetofon", care, după o serie de ameliorări, a putut fi curînd utilizată la Radiodifuziune. Alte perfecţionări, americane şi germane în majoritatea cazurilor, au redus zgomotele de suprafaţă, au mărit lungimea „benzii pasante" şi au întărit sunetele grave, foarte deficitare la primele aparate. Totuşi, cînd a izbucnit războiul din 1939, magnetofonul era încă mult inferior calitativ celor mai bune dintre înregistrările realizate curent pe discuri. În cursul tristului an 1940, specialiştii anglo-americani de la *Intelligence Service* însărcinaţi cu supravegherea emisiunilor germane au remarcat o ameliorare surprinzătoare în ce priveşte fidelitatea sunetului. Curînd, emisiunile cuprinzînd înregistrări pe care le captau, li s-au părut de o cvasi-perfecţiune fără precedent ; zgomotul de fond era practic inexistent, timbrul nedeformat, continuitatea fără scăderi. A trebuit să vină ziua de 11 septembrie 1944 pentru ca aliaţii, ocupînd studiourile postului de radio Luxemburg, să descopere cheia misterului : un magnetofon de o construcţie nouă, în care se derula cu o viteză de 30 de ţoli (75 cm.) pe secundă o panglică din material plastic, acoperită cu oxid de fier şi înregistrînd fără cea mai mică deformare pînă la 10 000 de perioade, cu o durată neîntreruptă de o jumătate de oră. Însă aparatul era prea greu şi prea incomod pentru uzul domestic. Americanii au abordat problema adaptării sale. Laboratoarele de la St. Paul au produs curînd o bandă numită „Scotch", acoperită cu un oxid de fier superior aceluia al ger-

[1] Aceasta este actuala viteză standard a discurilor microsion. Însă acestea beneficiază de alte perfecţionări, la care nu se putea ajunge pe atunci. Discurile cu „safir" aveau viteze foarte variabile. Primele discuri cu ac de oţel aveau în majoritatea cazurilor 80 de turaţii pe minut, însă aceasta nu constituia o regulă absolută ; ele s-au standardizat progresiv, ajungîndu-se la o normă de 78 de turaţii.

Scanned with OKEN Scanner

manilor şi capabil să înregistreze 15 000 de perioade la 7 1/2 ţoli-secundă (18,55 cm.). În 1947, Minnesota Mining and Manufacturing Company a trecut la fabricarea ei pe scară mare. Înregistrările de muzică de jazz cu Bing Crosby au consacrat calitatea ei muzicală. Discul părea definitiv depăşit.

„Magnetofonul" — cuvîntul a devenit de atunci un substantiv comun — a început să pătrundă în Europa. Au apărut aici mai întîi aparate cu sîrmă, apoi cu bandă de hîrtie, şi în sfîrşit cele cu bandă din material plastic. Muzicienii amatori şi profesionişti s-au năpustit asupra acestei jucării miraculoase, atît de preţioase pentru munca lor şi pentru studiu. Şi, deşi a parvenit să prevină pericolul unei comercializări a înregistrărilor pe bandă de magnetofon, industria discului s-a simţit totuşi din ce în ce mai ameninţată.

Ea a reuşit să scape de pericol printr-o alianţă inteligentă cu adversarul. Inventarea unei noi substanţe-suport, lipsite de zgomotele de fond ale vechii ebonite, şi în plus incasabilă — răşina de vinilin, a permis să se revină, fără vechile inconveniente, la discul cu 33 1/3 turaţii, experimentat şi apoi abandonat în 1931. Gravarea laterală a lui Berliner, aplicată unor şanţuri extrem de fine, a dus la abandonarea braţului greu şi a acului incomod ; combinarea celor două procedee a făcut ca durata audiţiei unei feţe a unui disc de 30 de cm. să crească de la patru minute şi douăzeci de secunde la aproape o jumătate de oră ; datorită folosirii unui braţ uşor, un cristal de cuarţ tăiat sub controlul microscopului a suportat fără uzură perceptibilă aproape şaizeci de ore de audiţie (din obişnuinţă, i s-a dat vechiul nume de „safir"). Utilizîndu-se magnetofonul pentru toate operaţiile de studio, fapt care permitea orice fel de reluări, lipituri, trucaje etc., şi lăsîndu-se în seama laboratorului transcrierea înregistrării de pe banda de magnetofon pe discuri, acestea au putut curînd să se prezinte pe piaţă cu toate avantajele benzii sonore. Astfel s-a născut discul microsion.

Realizat la New York pentru casa *Columbia* de către inginerul ungur Peter Goldmark, primul disc după noua formulă a văzut lumina zilei la 21 iunie 1948. Şase luni mai tîrziu, se aflau în circulaţie 1 200 000 de exemplare.

Au mai trebuit doi sau trei ani pentru ca această „revoluţie" să se propage şi în Europa. În 1951 discul de 78 de turaţii era un „disc standard", iar microsionului i se spunea „long playing" („cu audiţii de lungă durată"). Cu mai puţin de doi ani mai tîrziu, microsionul era „un disc", iar discul de 78 de turaţii „un disc vechi".

La 10 decembrie 1957, din iniţiativa *Academiei discului francez* şi în prezenţa preşedintelui Adunării naţionale, în peristilul *Teatrului Francez* a fost aşezată o placă acoperind o casetă ce conţinea discurile din



Scanned with OKEN Scanner

palmaresul anual. Aceasta a fost replica discului modern la o ceremonie asemănătoare care avusese loc cu cincizeci de ani în urmă. La 31 decembrie 1907, iar apoi la 13 iunie 1912, în subsolul Operei din Paris au fost îngropate discuri destinate să fie ascultate în anul 2012. Cînd, la acea dată, cele două casete vor fi dezgropate, compararea lor va fi fără îndoială una din mărturiile cele mai uluitoare ale progresului tehnicii din secolul XX.

Însă noi nu putem încă şti care va fi tehnica anului 2012 şi poate că microsioanele noastre „de înaltă fidelitate", de care sîntem atît de mîndri, nu vor provoca atunci decît zîmbete. Stereofonia, cîştigînd teren încet, dar sigur, şi redînd audiţiei cele „trei dimensiuni" reale ale sunetelor, face puţin cîte puţin ca discul pe care deja îl numim „monoaural" să devină tot mai desuet. Experienţe demonstrative [1] au stabilit extraordinara fidelitate a unor audiţii bune cu discuri stereo [2].

Fantastica invazie a discului microsion în fiecare cămin este poate evenimentul cel mai important din istoria muzicii din secolul XX. Ea se asociază cu nu mai puţin spectaculoasa răspîndire a radioului şi în ultima vreme a televiziunii, făcînd din „muzica la cutie" alimentul muzical esenţial al generaţiei noastre. De altfel, aceste două forme se completează de minune, una aducînd o înnoire continuă, iar cealaltă un element personal de selecţie şi de aprofundare. Atît una cît şi cealaltă vehiculează tot ce e mai bun şi tot ce e mai prost, anihilînd timpul şi distanţele, suprimînd constrîngerile, redînd muzicii acea familiaritate pierdută de care avea nevoie, punînd zilnic şi în orice clipă pe cei mai mari artişti din lume la îndemîna celei mai umile gospodine, în timp ce circulă de la dulapul de bucătărie la chiuvetă.

Datorită „muzicii la cutie", ascultăm incomparabil mai multă muzică decît pe vremuri şi, dacă dorim, de o calitate infinit superioară. Dar o ascultăm oare la fel de bine ? Cele mai excelente conserve nu pot înlocui sosul lăsat multă vreme să fiarbă la foc mic. Pierderea contactului uman pe care îl realiza concertul nu reprezintă oare un preţ exorbitant ce tre-

---

[1] O experienţă a fost efectuată la Paris în 1957 în sala Adyar, pentru discurile Erato, de către inginerul André Charlin. Pianistul Gyorgy Sebök se afla la pianul său, în timp ce era ascultat un disc stereo pe care îl înregistrase recent. Pianistul se făcea că atinge clapele, în timp ce discul „cînta" ; apoi sunetul era întrerupt şi Sebök cînta într-adevăr, iar după un timp se punea din nou discul. Nici un ascultător dintr-un public compus din specialişti din cei mai pretenţioşi nu a fost capabil să indice pasajele cîntate de către artist şi pe cele reproduse la aparat.

[2] Trebuie realizate condiţii optime şi în ce priveşte aparatura şi reglajul, ceea ce a devenit o adevărată artă. V. în această problemă excelentul manual al lui Raymond LYON, *Ghidul amatorului de discuri microsion*, ed. Guide du Concert et du Disque, 1955 ; ediţiile ulterioare sînt aduse periodic la curent cu ultimele realizări.



Scanned with OKEN Scanner

buie plătit pentru această îmbogăţire extraordinară ? Efortul pe care îl reprezenta pentru fiica familiei învăţarea unei piese muzicale pentru ziua de naştere a bunicii era poate penibil pentru auditorii familiali, dar contribuia probabil mai mult la formarea fetei decît efortul necesar pentru a scoate un disc de vinilin din plicul respectiv. La rîndul său, auditoriul unui concert, pe vremea cînd trebuia să-şi procure un bilet, să se îmbrace şi să facă un drum pentru a asculta pe unul din artiştii preferaţi, plătea prin osteneala sa o plăcere dorită şi apoi meritată. Nimic din toate acestea în gestul răsucirii unui buton. Fără îndoială, concertul a supravieţuit redutabilei concurenţe. Aceasta din urmă, nespus de binefăcătoare cînd joacă un rol de completare, de stimulent al dorinţei de a lua parte la o audiţie directă, poate deveni, dacă tinde să substituie pe de-a-ntregul asemenea audiţii, un element distructiv de temut. Însă studentul care economiseşte o parte din banii săi de buzunar pentru a cumpăra un concert de Bach ne poate face să ne recîştigăm încrederea, amintindu-ne că, pînă şi în secolul muzicii la cutie, muzica mai poate încă să constituie răsplata meritată a unui efort.

Scanned with OKEN Scanner

# IV.
# ÎN CĂUTAREA VEDETELOR

Scanned with OKEN Scanner

# PIERSICILE D-REI MELBA SAU CÎNTĂREȚUL

În această goană tot mai rapidă spre individualism, la care se poate reduce istoria muzicii, nu compozitorul, ci interpretul și în primul rînd cîntărețul a fost cel care a dat semnalul de pornire.

Am văzut mai înainte cum prinții, prin uzurparea calității lor „divine", au deschis fără să-și dea seama porțile în fața unei noi concepții asupra muzicii. Tot ei sînt aceia care, tot fără s-o știe, vor crea Artistul ca tip caracterizat.

În orice societate veche, rangul social al individului este fixat prin naștere. Cu cît evoluează societatea, barierele devin mai permeabile, dar va trebui să aibă loc drama din 1789 pentru a le face să dispară de drept, oricît de zdruncinate ar fi fost ele de pe urma unor secole întregi de asalturi repetate.

Or, în vremea cînd aceste bariere erau mai de netrecut ca oricînd, artiștii au fost poate primii care le-au văzut dîndu-se la o parte în fața lor, datorită favorurilor celor mari.

Cîntărețul sard Tigellius s-a făcut destul de odios la curtea Cleopatrei și apoi la cea a lui August, pentru ca Horațiu să-i consacre cea de-a treia satiră a sa. Cîntărețul Apelles a fost favoritul lui Caligula pînă în ziua cînd a comis prostia de a ezita înainte de a răspunde „tu" la întrebarea împăratului : „După părerea ta, cine e mai mare, Jupiter sau eu ?" Istoria Romei imperiale este presărată cu exemple de acest fel.

Creștinismul, pentru care la început muzica se confunda cu cîntul — deoarece muzica nu avea alt țel decît acela de a fi purtătoarea cuvintelor de laudă adresate divinității — a ezitat mult timp pînă a ajuns să-l considere pe Cîntăreț ca pe unul din slujitorii săi sau, mai exact, să transforme societatea creștină într-o ierarhie de cîntăreți [1]. Polemici vio-

[1] Detaliu semnificativ : primul demnitar al catedralei după episcop era *precantorul*, adică acela care cînta primul. Episcopul însuși era numit adesea *praesul*, adică, în înțelesul primitiv, cel care dansează primul.



Scanned with OKEN Scanner

lente s-au iscat în secolul IV pentru a stabili dacă era util sau vătămător să se aducă laude lui Dumnezeu prin mijlocirea muzicii, şi poate că aceste polemici nu s-au stins cu totul nici în zilele noastre. Coincidenţă curioasă, viitorii canonizaţi s-au situat totdeauna în tabăra apărătorilor muzicii religioase : sf. Augustin, sf. Ambrozie, sf. Atanasie, sf. Ioan Gură de Aur.

Dar pentru înşişi apărătorii lui, rolul cîntului era bine definit în ce priveşte principiul său. Creştinul cîntă pentru a-şi exprima simţămintele, iar nu pentru a fi ascultat. Dacă vreunuia din ei i se întîmplă să se facă ascultat, el nu cîntă pentru a face pe alţii să-i admire arta, ci în calitate de interpret delegat de către colectivitate.

După cum vedem, fluxul merge în sens invers decît o va face ulterior : el porneşte de la auditoriu şi urcă la Dumnezeu prin intermediul solistului. Aici, auditoriul nu este un destinatar, ci una din părţile componente ale inspiratorului colectiv.

Totuşi, după cum era de aşteptat, cîntăreţul nu s-a mulţumit multă vreme cu acest rol anonim. Începînd din secolul XI, el a luat jocul în serios, şi-a asumat calitatea de artist şi a dorit să se facă remarcat. Predicatorii s-au simţit şocaţi. În jurul anului 1150, călugărul englez Aelred de Rievault din ordinul cistercienilor azvîrlea anateme violente în lucrarea sa *Oglinda caritǎţii :* „Uneori se întîmplă să vedem cum un om, cu gura deschisă, opreşte sunetul într-un fel ridicul, ca pentru a imita tăcerea ; el simulează ba agonia muribunzilor, ba extazul bolnavilor ; cu gesturi de histrion, întregul său trup se agită, buzele se schimonosesc, umerii zvîcnesc ; şi această destrăbălare caraghioasă se cheamă religie ! O asemenea gesticulaţie lascivă, asemenea voci de prostituate sînt potrivite pentru teatru, nu pentru biserică ; pentru spectacol, nu pentru rugăciune“ [1].

Aceste recriminări aveau să devină adevărate locuri comune : o sută de ani mai tîrziu, le regăsim copiate cuvînt cu cuvînt într-o predică a lui Guibert de Tournai [2].

Aproximativ în aceeaşi perioadă, Guido d'Arezzo îl dojeneşte cu destulă asprime pe Cîntăreţ — şi, în persoana lui, pe orice interpret — pentru a-i reaminti caracterul subordonat al rolului său, dar dintr-un punct de vedere cu totul diferit :

---

[1] *Speculum caritatis,* II, XXIII. Aici, textul este prescurtat.

[2] Cf. P. AUBRY în *Tribune de Saint-Gervais,* 1903, pp. 57—62.

*Musicorum et cantorum magna est distantia*
*Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica*
*Nam qui facit qoud non sapit diffinitur bestia* [1].

Însă cîntăreţii nu se socoteau cîtuşi de puţin supuşi aceloraşi criterii. La începutul secolului XVII, opera a fost pentru ei un „ser" care le-a conferit o funcţie nouă creîndu-l pe Cîntăreţul profesionist şi prima grijă a acestei noi categorii sociale a fost să-şi aroge un drept aproape nelimitat de „revizuire" a lucrărilor pe care i le încredinţa compozitorul.

Se înţelege de la sine că această „colaborare", pe care am exemplificat-o în p.142, nu era totdeauna pe placul compozitorilor, destul de dispuşi să se ralieze la opinia prea puţin binevoitoare a lui Guido d'Arezzo. Lully, Gluck, Berlioz au devenit pe rînd susţinătorii unui rigorism care se relaxa la cea mai mică slăbire a atenţiei — şi care nu era numaidecît o „superstiţie" a textului scris. Înainte de secolul XX nimănui nu i-ar fi trecut prin cap să nege că Boyé enunţa în 1779 un adevăr evident declarînd că un actor bun care trebuie să interpreteze un rol muzical nu se poate „să nu observe că, dacă nu ar face decît să cînte întocmai ceea ce este notat pe hîrtie, ascultătorii nu s-ar mulţumi deloc cu o manieră atît de puerilă" [2].

În anul 1783, Gluck îl sfătuia pe Reichardt, venit să-l viziteze, „să meargă la Paris ca să asculte lucrările sale înainte ca tradiţia lor să se piardă" [3]. În ceea ce îl priveşte pe Berlioz, acesta a scris o prefaţă entuziastă la o ediţie a operei *Orfeu* de Gluck unde figurează uluitoarea „cadenţă" pe care cîntăreaţa Pauline Viardot o adăuga din proprie iniţiativă în anul 1859 ariei finale din actul întîi, (pl. XX). Departe de a se scandaliza, Berlioz se entuziasmează : „Este aproape imposibil de descris ce a făcut d-na Viardot din această arie de bra-

---

[1] „Între muzicieni şi cîntăreţi mare este distanţa. Primii ştiu din ce este făcută muzica, iar ceilalţi o reproduc. A face ceea ce nu cunoaşte îi este propriu animalului" (*Regulile muzicii în versuri*). Două secole mai tîrziu, cuvîntul *facit* a fost înlocuit cu *canit* (cîntă) şi ultimul vers, la început simplu aforism al filozofiei curente, a căpătat un înţeles şi mai răutăcios : „Căci cine cîntă ceea ce nu înţelege poate fi numit animal".

[2] Eugène Borrell, *Interpretarea muzicii franceze de la Lully pînă la Revoluţie*, 1934, p. 14 ; în zilele noastre, nimeni nu poate fi considerat un „interpret" autentic al muzicii acelei vremi, dacă nu cunoaşte procedeele al căror rezumat remarcabil de documentat îl oferă această lucrare.

[3] J. G. Prodhomme, *Gluck*, 1948, p. 353. Aceasta înseamnă pur şi simplu : „Cînd muzica mea va fi cîntată întocmai cum este scrisă, nu va mai rămîne din ea decît o caricatură".



Scanned with OKEN Scanner

vură, — scrie el în *À travers chants* (I, 121). Ascultînd-o, nu te mai gîndeşti la stilul acestei bucăţi. Eşti zguduit, copleşit de acest torent de vocalize impetuoase motivate de situaţia dramatică".

Opera a făcut din cîntăreţi nu numai stăpînii cu puteri absolute ai bucăţilor muzicale ce le erau încredinţate, ci şi idolii unui public care, pornind din sferelele înalte ale curţii, ajunsese în secolul XIX să înglobeze păturile cele mai largi ale burgheziei. Astfel, proprietarul unui restaurant londonez, aflînd într-o zi că în localul său se află cîntăreaţa Nelly Melba, i-a solicitat favoarea de a boteza cu numele ei capodopera sa culinară: faimoasa reţetă de piersici glasate, care mai perpetuează şi astăzi în mijlocul nostru amintirea marii cîntăreţe.

Această popularitate îi făcea de altfel pe cîntăreţi să manifeste capricii mai mult sau mai puţin tiranice. Hortense Schneider a declarat că nu va cînta în opereta *Marea ducesă de Gerolstein* dacă nu va fi lăsată să poarte pe scenă marele cordon al unui ordin oarecare. Sopranul Crescentini, cîntînd la teatrul Tuilleries în 1794 *Horaţii şi Curiaţii*, operă pe care Cimarosa o compusese în 1794 pentru el şi pentru cîntăreaţa Grassini, „a observat" că costumul tenorului Brizzi avea mai mult şic ca al lui, fiind alb, în timp ce acela care îi era destinat era verde.

Crescentini a cerut ca începerea spectacolului să fie amînată cu zece minute şi i-a chemat pe croitori şi pe desenator pentru a le cere explicaţii. Aceştia i-au răspuns că s-au conformat obiceiurilor Comediei Franceze şi că au vrut să respecte mai curînd exactitatea costumelor decît rangul cîntăreţilor.

— I vostri obiceiuri şi la vostra ezactitate sînt nişte imbecili, — a exclamat el, — căci perchè bordura roşie la un primo tenore şi bordura neagra la un primo virtuoso, mai ales dacă pe el îl cheamă Crescentini d'Urbino? Şi dumneavostra, musiu Brizzi, fattemi il piacere sa va dezbrăcaţi . . ." şi i-a luat costumul, dîndu-i-l pe al său.

Şi astfel, în cursul întregului spectacol a putut fi văzut un Curiaţiu înalt de doi metri, îmbrăcat cu un costum roman mult prea scurt pentru el, şi un Horaţiu mititel cu o imensă tunică albaneză, ale cărei poale măturau parchetul" [1].

Chiar dacă îi prezintă pe protagonişti într-o lumină prea puţin simpatică, asemenea anecdote constituie totuşi un simptom al vitalităţii unei forme de artă şi, în fond, am putea să ne simţim îngrijoraţi pentru sănătatea teatrului liric văzînd că în zilele noastre ele au ajuns să fie rezervate mai curînd vedetelor de cinema decît cîntăreţilor de operă.

---

[1] Paul FRANZ. *Cîntăreţii de odinioară: Sopranii*, Rev. Intern. de Musique, IX (1950—51), p. 248.



Scanned with OKEN Scanner

Din fericire, mai există încă unele cazuri pitoreşti. Ziariştii nu au decît să se amuze pe seama fanteziilor Mariei Callas : ele prelungesc în vremea noastră, pentru bunul renume al teatrului liric, una din cele mai solide tradiţii care au contribuit la strălucirea lui [1].

*

Atîta timp cît cîntul a fost monodic prin excelenţă, se pare că nu s-a acordat vreo importanţă deosebită disocierii vocilor. Şi în zilele noastre, în corurile mănăstireşti, toţi călugării cîntă laolaltă acelaşi repertoriu, fie că sînt tenori sau başi. Copiii din *maîtrises* gregoriene fac la fel şi să nu uităm că vocile feminine nu au fost admise în biserică decît abia în secolul XIX.

A trecut mult timp pînă ce polifonia a ajuns să acorde atenţie în mod raţional tesiturii variate a vocilor [2]. Pînă în secolul XV se pare că nu au fost folosite împreună voci de bărbaţi şi de copii în muzica bisericească şi nici chiar cele de bărbaţi şi de femei în muzica laică. *Organum* era cîntat în strană de către cantori în odăjdii, cîte unul de fiecare partidă [3]. *Conductus* era şi el executat de solişti, fiecare cîntînd cîte o partidă (fig. 10). Pe vremea lui Machaut situaţia mai era încă aceeaşi şi este

---

[1] Cf. Horaţiu, *Sat.*, I, 3 :

*Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos*
*Ut nunquam inducant animum cantare rogati,*
*Injussi nunquam desistant.*

„Aceasta este o meteahnă a tuturor cîntăreţilor. Dacă, între prieteni, sînt rugaţi să cînte, nu e chip să-i înduplecî. Dacă însă nu sînt rugaţi, e cu neputinţă să-i faci să se oprească !"

[2] Vechea terminologie a partidelor vocale, *tenor, contratenor, triplum, motetus* etc., se referă la particularităţi ale compoziţiei şi nu la tesitura vocilor executanţilor. Abia în secolul XVI au fost introduşi termeni referitori la tesitură : *bassus, altus, superius*. Cuvîntul *tenor*, refăcut după modelul italian (în franceza veche se spunea *teneur*), şi-a schimbat abia atunci înţelesul. Termenii italieni actuali *soprano, contralto* etc. au fost introduşi o dată cu apariţia operei. Trebuie notat că cuvîntul *altus* (din care a derivat *alto*) înseamnă „înalt" : după cum vom vedea mai departe, acesta era numele unei voci înalte de bărbat şi nu, ca în zilele noastre, acela al unei voci grave de femeie sau de copil.

[3] Cel puţin pentru partidele cu vocalize, numite „organale". Cum era executat tenorul cu tenute lungi ? Cuvîntul *organum* şi lungimea tenutelor ne fac să ne gîndim la o orgă (desigur, un pozitiv), dar aceasta nu este decît o ipoteză, pe care nici un document nu o confirmă cu certitudine.



Scanned with OKEN Scanner

probabil că vestita *Missă Notre-Dame* era destinată să fie executată de patru cantori şi doi instrumentişti.

*Maîtrises* de copii funcţionau începînd din secolul XIV, dar este improbabil ca polifonia să fi fost introdusă în ele înainte de jumătatea secolului XV.

În orice caz, pînă în secolul XVIII copiii din aceste *maîtrises* nu cîntau pe mai multe voci. Li se încredinţa numai vocea superioară, în timp ce toate celelalte erau repartizate între cîntăreţii adulţi. Vedem aşadar că sonoritatea corală a polifoniei secolului XVI, de exemplu, era destul de deosebită de aceea pe care i-o atribuim în zilele noastre.

Astfel, partida de alto era, după cum îi arată şi numele, o voce înaltă de bărbat şi nu, ca în zilele noastre, o voce gravă de femeie sau de copil.

Această repartizare a vocilor în cor s-a repercutat asupra soliştilor, inclusiv asupra operei, care a ignorat multă vreme vocile grave de femei [1]. Se pare că Rossini a fost cel care le-a întrebuinţat pentru prima oară [2]. Totuşi, „contraltişti" au existat şi înaintea lui, dar aceştia aparţineau unei categorii speciale de cîntăreţi, care timp de două sute de ani a făcut renumele capelei Sixtine şi a domnit în teatrele de operă.

Cînd a început voga castraţilor — aproape toţi de origine italiană ? Este greu de dat un răspuns precis. Probabil că la început nu a fost vorba decît de o utilizare judicioasă a unor cazuri accidentale. Primul castrat semnalat la capela Sixtină a fost un oarecare Hieronymus Rossinus, în 1562. Însă în 1570 capela din Bavaria, dirijată de Orlando di Lasso, utiliza şase castraţi. Apoi s-a prins gust pentru vocile lor, care îmbinau timbrul şi tesitura vocilor de băieţi cu posibilităţile de respiraţie ale adulţilor. Spre sfîrşitul secolului XVII, succesul lor era aşa de mare, încît numărul lor a început să crească într-un mod care nu mai era accidental. Băieţii erau operaţi între zece şi paisprezece ani. După aceea, le erau necesari opt sau zece ani de studii, înainte de a se putea produce. Le erau încredinţate după dorinţă roluri de femei sau de bărbaţi, de soprano sau de contralto : Gluck a scris la Viena prima versiune

---

[1] Cf. J.-J. ROUSSEAU, *Dicţionar de muzică*, 1767, art. *Voce :* „Toate diferitele diapazoane reunite şi ordonate formează o întindere generală de aproximativ 3 octave, ce au fost împărţite în 4 partide, dintre care 3, numite *haute-contre*, *taille* şi *basse* aparţin vocilor grave şi numai a patra, ce se cheamă *dessus*, este destinată vocilor ascuţite". El a precizat în prealabil că numeşte grave vocile bărbaţilor adulţi şi voci ascuţite pe acelea ale femeilor, eunucilor şi copiilor, precum şi pe cea a bărbaţilor care cîntă în falset, pe care îl defineşte ca pe „cel mai dezagreabil dintre toate timbrurile vocii omeneşti".

[2] P. FRANZ, *art. cit.* Totuşi, J.-J. Rousseau menţionează ca pe o ciudăţenie succesul unei femei contralto.



Scanned with OKEN Scanner

a operei sale *Orfeu* pentru castratul contralto Guadagni. Însă în Franța castrații nu erau agreați [1]. Cînd Gluck a refăcut în 1774 pentru Opera din Paris versiunea din 1762 a lui *Orfeu,* a trebuit să adapteze rolul

Fig. 9 Cîntăreți de muzică polifonică din secolul XIII. Conductus-ul *Salvatori-Hodie* de Pérotin.

titular pentru un tenor normal (Legros). Abia în 1859 Carvalho, directorul Teatrului Liric, a avut ciudata idee de a încredința rolul în versiunea scrisă pentru o voce de castrat contralto unei cîntărețe — celebrei Pauline Viardot, și să facă astfel din rolul lui Orfeu un travesti. Succesul Paulinei Viardot a contribuit fără îndoială la extinderea acestei mode bizare și supărătoare [2], care spre sfîrșitul secolului XIX se gene-

[1] Cf. J.-J. ROUSSEAU, *Dicționar de muzică,* art. *Castrato.* „Acești oameni, care cîntă așa de bine, dar fără căldură și expresie, sînt, la teatru, cei mai morocănoși actori din lume. Ei își pierd vocea de timpuriu și se îngrașă într-un mod dezgustător. Ei vorbesc și pronunță cuvintele mai prost decît bărbații adevărați și sînt chiar unele litere, ca R, pe care nu le pot pronunța deloc".

[2] În secolul XVIII travestiul era utilizat doar pentru unele roluri de băieți tineri, din necesitate vocală. Cherubino din opera lui Mozart a fost creat de cîntăreața Bussani, soția interpretului lui Bartolo.. Dimpotrivă, în prima distribuție a operei *Pelléas și Mélisande* în rolul lui Yniold apărea un băiețel. Este adevărat că în *Nunta lui Hercule și a Hebei* de Gluck, în 1747, Hercule și unul din Titani erau interpretați de femei, iar Jupiter de un castrat... (P r o d h o m m e, *Gluck,* p. 53).

ralizase în aşa măsură, încît nu numai că invadase partiturile lui Verdi, Chabrier şi Richard Strauss, dar chiar îl făcuse pe însuşi Debussy să se gîndească un timp în mod serios să încredinţeze rolul lui Pelléas unei femei ![1] Aceasta ar putea părea o revanşă meritată împotriva „misterelor" medievale, în care femeile nu erau admise să joace, astfel încît la un spectacol cu *Patimile* care a avut loc la Mons în 1501 rolul Mariei Magdalena cîntînd în timp ce-şi făcea toaleta era deţinut de... canonicul Maisnard ![2].

Castraţii au dispărut în jurul anului 1830. Ultimul din ei, Velluti, a murit în 1861 în vîrstă de optzeci de ani, la mulţi ani după ce s-a retras din activitatea artistică : în 1829, în Anglia, care îi fixase totuşi o pensie generoasă cu trei ani în urmă, el a fost lăsat să înţeleagă că „starea" lui era inconvenabilă, făcîndu-i-se în numele „virtuţii" o primire foarte rece, cu atît mai mult cu cît vocea lui începuse să-şi piardă calităţile.

*

Sfîrşitul „domniei" castraţilor coincide aproximativ cu fixarea normelor actuale de canto. Trebuie totodată să precizăm că acestea nu numai că sînt recente în timp, dar sînt limitate deocamdată la muzica de concert şi de teatru din Apus. Un public din rîndurile poporului mai preferă încă adesea chiar şi în zilele noastre vocea „naturală" a cîntăreţilor de varieteu vocilor studiate ale cîntăreţilor de operă. Pentru orientali, această „poză de voce", cu rotunjimile şi vibrato-ul [3] său, nu este numai neobişnuită, ci şi dezagreabilă. Pentru ei, a cînta bine înseamnă a cînta cu o voce plată şi uşor guturală ; diferitele moduri de emisie se pot încadra într-un stil bine definit, dar nici unul din acestea

---

[1] VALLAS, *Claude Debussy şi vremea sa* ed. 2-a, p. 254. Debussy a „audiat" chiar pentru acest rol pe cîntăreaţa Raunay, care i l-a cîntat pe Pelléas „cu vocea unui bătrîn domn pasionat şi niţeluş cam răguşit", după cum îi scria compozitorul lui Messager. Trebuie adăugat că la Londra, la reprezentaţiile din 1898 ale piesei *Pelléas şi Mélisande* de Maeterlinck cu muzica de scenă scrisă de Gabriel Fauré, rolul lui Pelléas era jucat nici mai mult nici mai puţin decît de... Sarah Bernhardt ! (Mary GARDEN, *In spatele decorului*, p. 101).

[2] G. COHEN, *Cartea de conduită a regizorului*, p. 177. „Pastoralele" basce au păstrat această tradiţie.

[3] Oricît de uşor ar părea urechii acest vibrato, el atinge totuşi, în cazurile optime, o amplitudine medie de aproape un semiton, în timp ce la violonişti nu este decît de ordinul unei zecimi de ton. Ne putem da seama uşor de acest lucru, punînd la un picup de 33 de turaţii un disc de muzică vocală înregistrat la 78 de turaţii. Auzim în acest caz discul cu aproximativ o octavă mai jos, cu o încetinire care permite să se distingă net variaţiile de înălţime.



Scanned with OKEN Scanner

nu se apropie de concepţia noastră de „voce studiată". În ce priveşte vibrato-ul, ei nu-l consideră, ca noi, drept o manieră de a colora timbrul o dată pentru totdeauna ; la ei, vibrato-ul poate interveni doar la note anumite — cu titlu de ornament legat de un stil sau de un repertoriu determinat [1].

Nu ştim mare lucru despre maniera de a cînta a popoarelor antichităţii clasice ; dar se descopăr pe zi ce trece tot mai multe puncte comune între concepţia despre muzică la popoarele Orientului şi la grecii antici, astfel încît se poate conchide în mod rezonabil că maniera unora şi a celorlalţi de a concepe cîntul prezintă mari asemănări. Fără îndoială că, la fel ca şi mulţi cîntăreţi orientali, cîntăreţii greci îşi întindeau gîtlejul pentru a emite sunete guturale şi plate, aşa cum arată extrem de clar figura 10.

În ce priveşte evul mediu, puţinul pe care îl cunoaştem ne permite să facem supoziţii analoage. Sf. Augustin spune fără ocolişuri că. sf. Ambrozie i-a învăţat pe credincioşii din Milano să cînte imnurile şi psalmii „în maniera orientală" [2], după ce sf. Ilarie din Poitiers, la întoarcerea sa din Orient, a încercat pentru prima dată o adaptare a lor.

În *cantus planus* trebuie să se fi conservat un timp îndelungat numeroase trăsături ale concepţiei orientale. Chiar şi în secolul XIII Ieronim din Moravia întocmeşte un catalog al „înfloriturilor armonice" cărora, spune el, „le sînt supuse toate notele cîntului bisericesc" [3]. Este vorba de striluri, de vibraţii, de repercusiuni ; aflăm printre altele că francezii foloseau ornamentaţiile în mare abundenţă (să se afle oare aici, în germene, maniera clavecinistică a lui Couperin ?), că vocalizele erau supuse unor reguli de rubato precise şi complicate, că se distingeau cele trei registre „de piept", „de gît" şi „de cap", eşalonate de la registrul grav la cel acut, lucru pe care îl găsim menţionat, în aceiaşi termeni, încă în vechile tratate hinduse [4]. În chip de lămurire, fratele Ieronim comentează : „Numim voce de piept cea care formează sunetele în piept ; vocea de gît este cea care le formează în gît ; în sfîrşit, numim voce de cap aceea care formează sunetele în

---

[1] Se ştie de altfel că, la fel ca şi muzica grecilor antici, cîntul multor popoare orientale face o distincţie riguroasă între intervale extrem de mici, fapt care exclude folosirea unui vibrato ca al vocii cîntăreţilor noştri, căci asemenea diferenţe s-ar pierde în amplitudinea vibrato-ului inconştient. În sfîrşit, se ştie cît sînt de importante în muzica orientală ornamentaţiile, cărora „poza de voce" le modifică complet caracterul.

[2] *Confesiuni*, IX, 7.

[3] COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 91.

[4] Exemplu Vişnu-Dharmottara, III, 18, ap. DANIÉLOU şi BHATT, *Textele din Purane în legătură cu teoria muzicală*, 1959, I, p. 115.



Scanned with OKEN Scanner

cap". Regăsim aici un mod de a da explicaţii care a rămas foarte utilizat în toate tratatele de muzică.

La aceste rafinamente „orientale" popoarele occidentului par să fi adăugat încă de timpuriu o oarecare duritate. Lansînd anatema, în secolul IV, contra cîntului călugărilor săi, Pambon ne descrie fără să vrea cum cîntă ei. El cere „o mare pocăinţă şi nu o voce răsunătoare", găsind că cea dintîi este incompatibilă cu obiectul de „a face să izbucnească vocea ca aceea a unui bou". Jean Diacre compară cu zgomotul unui car de curse gonind pe nişte scări „bubuitul vocilor profunde şi tunătoare, grosolănia de beţivani a gîtlejurilor barbare" ale francilor cîntînd repertoriul liturgic. De unde se pot trage concluzia că în faimoasa „vîrstă de aur" a cîntului gregorian strămoşii noştri ţipau probabil extrem de tare, fără să le pese prea mult de „tuşele delicate" ale ictus-urilor . . .

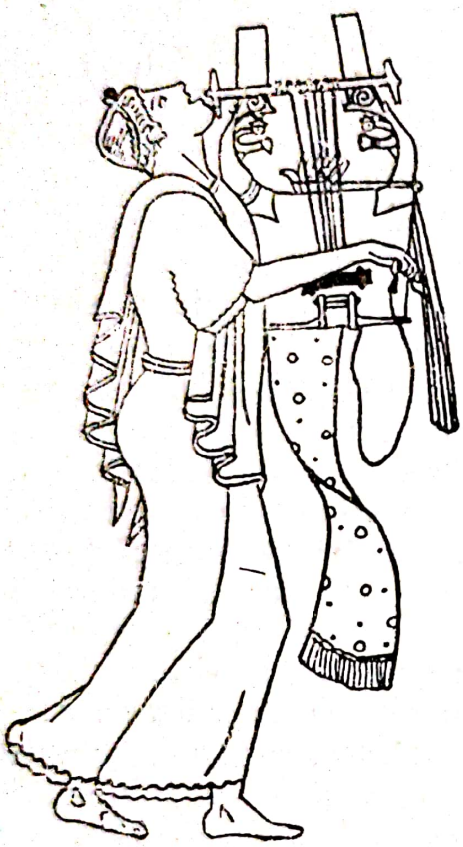


Fig. 10. Cîntăreţ din Grecia Antică.

Unul din cele mai vechi rafinamente ale cîntăreţilor noştri solişti pare să fie fost vocea de cap în falset. Moraliştii nu scapă niciînd ocazia de a vitupera împotriva acestor *voces femineae* ale unor cîntăreţi bisericeşti ale căror atribute fizice încă nu erau ameninţate în acea vreme. Aelred de Rievault, în jurul anului 1150, într-un text pe care l-am mai citat, dă frîu liber indignării sale : „Uneori, — spune el, —

cîntăreţul se apucă — o, ruşine — să necheze ca un cal ; alteori, abdicînd de la vigoarea virilă, urcă pînă la subţirimea unei voci de femei ; sau se tot întoarce şi se răsuceşte într-o circumvoluţie afectată". Dacă rectificăm deformaţiile răuvoitoare ale predicatorului, o asemenea descriere este preţioasă pentru cei ce vor să-şi facă o idee asupra artei cîntului în epoca romanică. Vedem aici că rafinamentele virtuozităţii vocale nu s-au născut, aşa cum cred unii, spre sfîrşitul Renaşterii italiene.

Totuşi, Renaşterea a fost aceea care le-a lansat în mod definitiv. Prefaţa lucrării *Nuove Musiche* de Caccini ne arată că în epoca înfloririi umanismului cîntăreţii italieni posedau un repertoriu considerabil de *passagii* [1], *trilli, gruppi, giri.* Am văzut mai înainte cum se executa, conform mărturiei compozitorului însuşi, o frază de Monteverdi pe care o admirăm, pe hîrtie, pentru nobila ei simplitate. Pe la jumătatea secolului XVIII arta cîntului avea să se scindeze în două curente opuse şi de altfel complementare : concepţia italiană, care punea pe primul plan frumuseţea vocii, şi concepţia franceză, acordînd importanţă mai ales justeţii dicţiunii.

„Bel canto"-ul italian era deja o realitate la jumătatea secolului XVII. El constituia însă un paradox, deoarece supremaţia italiană debutase în 1600 tocmai prin inventarea unui stil de declamaţie muzicală care, după cum spune Riemann [2], „evita cu conştiinciozitate orice deformare melodică" pentru a putea „reprezenta" mai bine intonaţiile vorbirii — de unde şi numele său de *stil rappresentativo.* Opera, mîndrie a Italiei, poate fi definită la începuturile ei ca o îmbinare între acest stil (conceput iniţial în funcţie de reforma madrigalului) şi spectacolele derivate din *intermezzi,* din pastorale şi din baletele de curte franceze.

Nu există manual care să nu prezinte ca pe un adevăr indiscutabil faptul că opera îşi datorează apariţia doctelor conciliabule ale unui fel de Academie muzicală florentină — *Camerata* contelui Bardi, de unde chipurile au ieşit simultan în 1600 primele două opere din istoria muzicii — *Euridice* de Peri şi lucrarea cu acelaşi nume de Caccini, ilustrare a teoriilor formulate în sînul *Cameratei* de către Vincenzo Galilei, tatăl ilustrului astronom.

Or, această versiune conţine detalii atît de neverosimile, încît în 1953 un muzicolog din Roma, Nino Pirotta, s-a gîndit să facă ceea ce nu mai făcuse nimeni, din secolul XVII pînă în zilele noastre : să

[1] Aşa erau numite vocalizele mai mult sau mai puţin ample, improvizate de cîntăreţ şi adăugite de el textului scris.

[2] *Dicţionar de muzică,* art. *Operă.*



Scanned with OKEN Scanner

meargă direct la surse şi că citească în original faimosul memoriu al lui Vincenzo Galilei. Aceasta i-a permis să descopere una din cele mai monumentale escrocherii pe care le-a înregistrat vreodată istoria muzicii — şi se ştie că au fost cîte unele destul de remarcabile [1]. Aventura merită să fie povestită cu unele amănunte.

Naşterea tragediei muzicale este într-adevăr unul din numeroasele episoade ale „certei dintre Antici şi Moderni", care s-a desfăşurat pe tărîm literar şi artistic de-a lungul a trei secole. Trebuie să avem în vedere în primul rînd că, în această controversă, Bardi s-a manifestat nu ca un spirit însetat de reforme, ci, dimpotrivă, ca un tradiţionalist, un antimodernist, un partizan al Anticilor ; şi că faimoasa *Camerata* nu era o instituţie muzicală şi nici măcar o grupare ce se întrunea regulat, ci consta în întîlnirile ocazionale, într-un salon, ale unor umanişti cu spiritul rafinat, care discutau despre toate, muzica nefiind decît un subiect secundar în conversaţiile lor.

În 1581, muzicianul cenaclului, Vincenzo Galilei, publică lucrarea care a fost mereu citată fără ca cineva s-o fi citit — *Dialog între muzica antică şi cea modernă.* Ea conţine mai ales discuţii filozofice despre interpretarea textelor autorilor antici şi demonstraţii acustice şi matematice în legătură cu scara muzicală. Totuşi, autorul vorbeşte în treacăt şi despre madrigal, pe care îl consideră că ar fi forma esenţială a muzicii. El nu doreşte abolirea acestui gen muzical, ci o înnoire a lui, şi în acest scop preconizează forma monodică, fără însă a avea pretenţia că a inventat-o, ci prezentînd-o ca pe o idee deja admisă, întemeiată pe autoritatea celebrului teoretician elveţian Glarean şi garantată de către antici. La tragedia muzicală nu se face nici măcar o aluzie. Aceasta este tot. Trebuie subliniat că monodia exista în practică de multă vreme, atît în Franţa, cît şi în Italia, unde se cîntau în mod curent cîntece „măsurate" sau nu, *villanelle, villotte,* canţonete sau alte derivate ale *frottolei,* acompaniate la unul sau mai multe instrumente, cel mai des la lăută.

Curînd după aceea, pentru a-şi transpune teoria în practică, Galilei publică două lucrări vocale monodice (care s-au pierdut), cu acompaniament de viole : *Cîntul lui Ugolino* de Dante şi *Lamentaţiile lui Ieremia.* Mai tîrziu, în 1587, el se va întoarce la madrigalul polifonic

---

[1] *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina,* în *Le manifestazioni culturali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,* Atena-Roma, 1953. O completare a fost publicată sub titlul *Tragedia şi comedia în Camerata florentină,* în *Musique et poésie au XVI-e siècle,* Paris, C.N.R.S., 1954. Noi am prezentat în numărul din iunie 1955 al revistei *Education musicale,* sub titlul *Camerata florentină şi naşterea operei,* un rezumat analitic al acestor articole, rezumat din care facem aici împrumuturi substanţiale.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

şi-şi va publica cea de-a doua *Carte de madrigale* sub această formă. În ce-l priveşte pe Bardi, acesta nu credea în reforma madrigalului (de altceva încă nu era vorba în acea perioadă). În *Discursul* său adresat lui Caccini, el vorbeşte despre această reformă ca de o utopie, care nu ar putea fi adusă în fiinţă decît progresiv, într-un viitor îndepărtat. El nu era departe de adevăr : adevăraţii „fii" spirituali ai lui Galilei aveau să fie ultimele trei cărţi de madrigale ale lui Monteverdi, publicate cu treizeci şi cinci de ani mai tîrziu.

Activitatea *Cameratei* lui Bardi se opreşte aici. Ea pare de altfel să se situeze între anii 1577 şi 1582. Pînă la data cînd ea a încetat să existe, nu a fost vorba nicicînd de spectacole şi tragedii muzicale. Şi totuşi în Franţa, Balthasar de Beaujoyeux a reprezentat încă în 1581 *Baletul comic al reginei,* în care figurau toate elementele viitoarei opere, cu excepţia recitativului.

În 1587, la Florenţa a avut loc o schimbare la cîrma statului [1]. Noul mare duce era un adversar politic al lui Bardi. Acesta şi-a pierdut întreaga influenţă, a dispărut din viaţa publică şi a sfîrşit prin a se exila la Roma în 1592. Între timp însă, fostul său secretar, cîntăreţul Caccini, pînă atunci necunoscut, şi-a descoperit o vocaţie de compozitor şi, urmînd exemplul lui Galilei, a scris în 1589 cîteva madrigale monodice, cărora nimeni nu le-a dat nici o atenţie. Îl vom întîlni din nou mai tîrziu.

„Afacerea Bardi" este acum încheiată. Sfîrşitul primului act.

Actul al doilea ne transportă, în jurul anului 1590, din tabăra Anticilor în tabăra Modernilor. Aceştia nu se interesează de madrigal, ca oponenţii lor, ci de arta spectacolului. Obiectivul lor nu este să regăsească stilul muzicii antice, ci „să fie în pas cu moda" ; or, ultima noutate în materie de muzică este divertismentul muzical, baletul francez de curte. Ca şi Anticii, ei se reunesc într-un cenaclu, la un alt mare senior, Jacopo Corsi. Acesta face parte din partidul noului duce şi se bucură de favoarea de care Bardi este acum lipsit. Cei doi seniori se detestă şi anturajul lor de asemenea. Aşadar, ar fi cît se poate de inexact să ne imaginăm salonul Corsi ca pe o reconstituire a salonului Bardi. De altfel, obişnuiţii acestor reuniuni nu mai sînt aceiaşi. Aici vin Cavalieri, Peri, precum şi Monteverdi şi Torquato Tasso.

Primul în ordine cronologică este Cavalieri. Este un om de acţiune, impresar şi coregraf, iar nu un cîntăreţ cum era Caccini. Şi el este bine văzut la curte, astfel încît în 1588 este numit supraintendent al marelui duce. Drept model îi servesc baletele franceze de curte. Dorind să le imite, organizează în 1590—91 în saloanele lui Corsi un spectacol cu drama pastorală *Aminta* de Tasso, cu *intermezzi* muzi-

[1] În urma asasinării marelui duce Francesco de Medici (N. trad.).

cale, apoi scrie el însuşi două pastorale, care s-au pierdut — *Satirul* şi *Desperarea Filenei.* În 1594, un alt muzician mai tînăr îi urmează exemplul : Peri scrie şi el o pastorală, *Daſne,* pe un text de Rinuccini.

Însă Peri, care este cîntăreţ, a fost unul din primii discipoli ai lui Caccini. El nu a uitat acest lucru şi în 1600, cînd Corsi şi Rinuccini îi comandă muzica pentru *Euridice,* care urmează să fie reprezentată la *palazzo Pitti,* în timp ce Cavalieri pregăteşte tot atunci pentru *Oratorio* [1] al sf. Filippo Neri *Reprezentaţia sufletului şi a trupului,* cei doi muzicieni ţin socoteală de experienţele din domeniul madrigalului ale supravieţuitorului cenaclului rival. Lucrarea lui Cavalieri şi cea a lui Peri sînt gemene, concepute în acelaşi spirit, în aceeaşi atmosferă, sub aceleaşi auspicii. Caccini, credincios lui Bardi celui căzut în disgraţie, era ţinut de o parte. Şi, aproape simultan, cel dintîi oratoriu şi cea dintîi operă au văzut lumina zilei . . . la optsprezece ani după dispariţia *Cameratei* lui Bardi !

Sfîrşitul actului al doilea. Iată actul al treilea şi ultimul. Ne vom întoarce, nu la Bardi, care se află departe, ci la credinciosul său Caccini. Succesul operei *Euridice* de Peri l-a rănit adînc. El se consideră inventatorul aşa-numitului *stile rappresentativo* şi, cu toate că nu a creat niciodată vreo lucrare pentru teatru, se socoate spoliat. Pentru a-şi afirma drepturile, el reia poemul lui Rinuccini *Euridice,* pe care l-a folosit Peri, şi îl pune în grabă pe muzică la rîndul său. Apoi, cu febrilitate, reia cele cîteva madrigale pe care le compusese în 1589, mai scrie şi altele şi publică totul sub titlul revendicativ de *Nuove Musiche (Muzică nouă).* Ajutat de fiul lui Bardi, repetă peste tot locul că noua formulă de operă care repurtează un asemenea triumf s-a născut în saloanele lui Bardi . . . şi o repetă cu atîta convingere, încît a fost crezut pînă în zilele noastre.

La vreo treizeci de ani după ce fusese inventat *stile rappresentativo,* Monteverdi punea la punct, la rîndul său, un nou stil de recitativ, pe care l-a numit „stil agitat", *stilo concitato,* declamaţie fără notaţie şi măsură, plină de o pasiune stăpînită, pe o singură notă scrisă, cel mai admirabil exemplu al acestui stil constituindu-l celebra *Lettera amorosa (Scrisoare de dragoste)* din a şaptea carte de *Madrigale* [2].

Astfel, pentru italieni, în epoca eroică a operei, „muzica consistă în primul rînd în limbaj şi în ritm şi abia apoi în sonoritate" [3]. Apari-

---

[1] Congregaţie religioasă fondată la Roma în secolul XVI (N. trad.).

[2] Ea poate fi ascultată în frumoasa interpretare a lui Yvon le March'adour pe discul de 17 cm BAM LD 043, iar cei care au posibilitatea este mai bine să asculte vechiul disc de 78 de turaţii de aceeaşi marcă, superior reeditării sale la 33 de turaţii.

[3] CACCINI, prefaţa la *Nuove Musiche,* trad. L. La Laurencie, *Gustul muzical în Franţa,* p. 121.



Scanned with OKEN Scanner

ţia operei napolitane, al cărei principal făuritor avea să fie Alessandro Scarlatti, avea să inverseze complet rolurile. Recitativul, sacrificat din punct de vedere muzical, devenea un simplu artificiu pentru legarea ariilor între ele, iar cuvintele deveneau doar un pretext pentru melodii ce se puteau înlocui una pe alta ; *passaggi,* pe care Caccini le cultiva, dar al căror abuz îl condamna [1], au trecut pe primul plan. Profesori celebri elaborau exerciţii dozate în mod savant pentru a dezvolta vocile şi a extinde registrele. Se povesteşte că Porpora, care a luat în seama sa, în 1719, educaţia muzicală a celebrului castrat Caffarelli — al cărui nume adevărat era Gaetano Majorano — l-a pus să lucreze cinci ani fără a-i permite să cînte nimic altceva decît cîteva exerciţii care încăpeau toate pe o singură foaie de hîrtie. După aceea, i-ar fi spus : „Du-te, fiule, nu mai am ce să te mai învăţ. Eşti primul cîntăreţ al lumii“ [2].

„Bel canto“-ul a devenit astfel un adevărat cult al vocii pentru ea însăşi, cu totul independent de conţinutul muzical sau de raportul dintre cînt şi cuvinte. Reynaldo Hahn defineşte astfel canoanele lui : „În bel canto, — spune el, — principala preocupare nu o constituia interpretarea spirituală a lucrărilor, ci aducerea vocilor, a frazării melodice, a uşurinţei, a agilităţii, la o perfecţiune absolută ; se căuta să se confere sunetului o varietate infinită, rostirii o puritate ireproşabilă ; într-un cuvînt, să se obţină de la aparatul vocal, independent de alţi factori emotivi, tot ce se putea obţine din punctul de vedere al sonorităţii şi al realizării pur materiale. Se considera că plăcerea furnizată de o voce frumoasă şi bine disciplinată era suficientă sau, mai curînd, constituia condiţia principală pentru a sluji muzica în mod util şi pentru a emoţiona“ [3].

De pe la jumătatea secolului XVIII, această concepţie începe să se deformeze şi să se transforme într-o căutare a acrobaţiilor vocale. Sînt cunoscute faimoasele „contra-fa“ pentru care Mozart a scris rolul Reginei Nopţii din *Flautul fermecat.* Ele au devenit curînd idealul exclusiv al unei generaţii întregi. Berlioz îşi bate joc de ele într-un capitol pe care îl intitulează în mod expresiv *Şcoala căţelului.* „Acest *fa* acut, —

---

[1] Cf. LA LAURENCIE, *ibid.*

[2] FÉTIS, *Biografia universală a muzicienilor,* art. *Majorano.* Aceste faimoase exerciţii ale lui Porpora au fost conservate de-a lungul mai multor generaţii de profesori de canto, editarea lor fiind oprită cu străşnicie. Joseph Noyon, dirijorul capelei de la Saint-Honoré d'Eylau, mi-a arătat o copie a lor, pe care pentru a o putea obţine, a trebuit să-şi ia angajamentul să nu o publice niciodată.

[3] *Despre canto,* p. 138.

spune el, — la fel de agreabil ca schelălăitul unui cățel călcat pe labă“ [1]. În ciuda acestor excese — sau poate datorită lor — canto italian, care renunțase în mod deliberat să se confunde cu muzica, a cunoscut de-a lungul întregului secol XIX o vogă extraordinară și numele marilor cîntăreți din acea vreme mai rămîn încă în zilele noastre aureolate de o legendă aproape mistică [2].

Concepția franceză a fost, cel puțin pînă la revoluția din 1789, cu totul diferită. Cîntul de dragul cîntului le era insuportabil francezilor. Ceea ce îi interesa înainte de toate era inteligența și expresia dicțiunii. „*Canto*-ul veritabil, — scrie în 1760 Béthisy de Mézières, — nu este decît o confirmare a înțelesului cuvintelor“. Michel de Pures, în 1668, afirmă că „la fel i-ar plăcea un actor de teatru gîngav sau un șchiop făcînd salturi“, ca și un cîntăreț care „înghite cuvintele sau nu lasă să se înțeleagă ceea ce cîntă“. De aici enorma importanță acordată recitativului în toate scrierile franceze despre operă. Bérard consacră în 1755 numeroase pagini modului de a face să răsune consoanele, dublîndu-le la nevoie în conformitate cu înțelesul textului, cînd într-o manieră „dulce și limpede“, cînd într-un chip „dur și întunecat“, și aceasta „în toate pasajele care poartă amprenta pasiunii“. În schimb, înainte de jumătatea secolului XVIII nu s-a scris nici un cuvînt despre ceea ce se cheamă în zilele noastre „tehnica vocală“.

Abia în 1741 un savant francez, Ferrein, a descoperit coardele vocale și a explicat natura producerii sunetelor vorbirii [3]. În 1767 [4], Rousseau mai reproduce încă, după vechea teorie a lui Dodard, articolul din Enciclopedie, după care „atît în cînt, cît și în vorbire, vocea vine pe de-a-ntregul din glotă pentru sunet și pentru ton ; dar ondulația vine în întregime de la balansarea întregului laringe ; ea nu face parte din voce, dar

---

[1] *A travers chants*, p. 109 și ultimul capitol.

[2] S-ar putea discuta îndelung despre perspectivele unui teatru liric în care, imediat ce este abordată muzica modernă, unii critici par să considere orice vestigiu de canto ca pe o „concesie“ sau o „impuritate“. Îi invit să mediteze asupra frazei naive a unui elev care, după ce a citit lucrări de-ale semenilor lor, a rezumat în felul următor ceea ce reținuse : „În secolul XIX, canto a cunoscut o mare dezvoltare în operă. Pentru a remedia această decadență... etc.“ Gafele elevilor constituie adesea cea mai sigură critică a prostiilor profesioniștilor.

[3] Memoriul său, intitulat *Despre formarea vocii omului*, publicat în *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, a constituit obiectul unor controverse aprinse. Termenul „coarde vocale“ poate duce de altfel la confuzii. O cîntăreață se plîngea într-o zi că are „*toate* coardele vocale obosite“ !

[4] *Dicționar de muzică*, Art. *Voce*.

o afectează în totalitatea ei". În al său *Cod de muzică practică,* în 1760, Rameau este primul, cel puţin în Franţa, care vorbeşte nu numai despre declamaţia muzicală, ci şi despre educaţia vocală propriu-zisă. Încă nu este vorba de impostarea vocii, ci mai ales de supleţea ei, cu ajutorul unor exerciţii cu sunete filate de diferite nuanţe.

După furtuna revoluţiei, Conservatorul lui Cherubini nu se putea să nu dezvolte „canto-ul italian" în Franţa şi nu a scăpat ocazia s-o facă. În secolul trecut s-au afirmat numeroşi mari cîntăreţi, fie italieni, fie francezi ; însă diferenţa dintre stiluri s-a nivelat în detrimentul tradiţiei franceze a textului, destul de compromisă pe scena lirică în perioada care a urmat [1], şi care astăzi pare să se strămute de preferinţă într-un alt domeniu — acela al muzicii vocale de cameră [2].

Se poate presupune pe bună dreptate că „impostarea vocii" în înţelesul actual al cuvîntului a luat fiinţă abia în ultimii ani ai secolului XVIII şi că străbunii noştri ar fi admirat fără îndoială progresele realizate datorită ei, în ce priveşte timbrul şi întinderea ; dar, de asemenea, ei ar fi fost poate de părere că pentru aceste progrese s-a plătit un preţ prea scump dacă, în acest scop, textul devine neinteligibil sau, în orice caz, se abandonează acea minuţioasă muncă cu textul care constituie un punct comun între arta cîntăreţului de operă şi aceea a comedianului sau a tragedianului.

Una din cele mai tipice mărturii ale acestei condamnabile indiferenţe faţă de text este doctrina „compensaţiei", care constă în a modifica sonoritatea unor vocale nu în funcţie de pronunţia lor într-o vorbire corectă, ci în funcţie de tesitură, pentru a restabili egalitatea timbrului pe care rostirea corectă ar risca s-o compromită. Cu o asemenea doctrină este oare de mirare că atîţia cîntăreţi şi mai ales cîntăreţe sînt absolut neinteligibili pe scenă ?

Strămoşii noştri ar fi socotit fără îndoială o asemenea teorie la fel de monstruoasă ca şi obiceiul de a cînta recitativul în loc de a-l „juca".

---

[1] Au existat totuşi unele excepţii, pe care oricine le poate cita astăzi ca pe nişte exemple prestigioase. Acestea rămîn însă nişte reuşite individuale. Recitiţi, în capitolul deja citat din *À travers chants* de Berlioz, analiza detaliată a felului cum interpreta Pauline Viardot în 1859 aria din *Orfeu.* Este o „explicaţie a textului" care nu ar putea fi dezavuată într-un curs de anul întîi.

[2] Mă gîndesc la Claire Croiza odinioară, la Noémie Pérugia sau la Pierre Bernac în zilele noastre. S-ar putea adăuga „în cîntul coral". Am luat pe vremuri, în materie, lecţii admirabile de la Gustave Daumas, fondatorul formaţiei *Alauda,* pedagog renumit, dar muzician amator — lecţii ale căror echivalent nu l-am găsit la profesorii mei „profesionişti" şi a căror teorie am regăsit-o, spre surprinderea mea, mult mai tîrziu, în tratatele franceze de canto din secolul XVIII.



Scanned with OKEN Scanner

De altfel, tradiţia recitativului, pierdută în Franţa, s-a păstrat în Italia şi la Viena. Limba franceză poseda odinioară echivalentul ei [1].

*Dicţionarul muzical* al lui Rousseau îl defineşte pe cîntăreţ nu la litera C, ci la litera A, la cuvîntul „actor".

Acesta este poate unul din numeroasele răspunsuri ce s-ar putea da acelora care caută remedii împotriva lipsei de simpatie de care suferă teatrul liric astăzi ?

---

[1] Se ştie că Lully îşi scria recitativele inspirîndu-se din declamaţia actriţei Champmeslé. Cum, bineînţeles, nu ne-au rămas discuri cu vocea acestei actriţe, ne putem amuza, prin simplu corolar, să reconstituim declamaţia ei pornind de la recitativele lui Lully. Rezultatul este extrem de interesant şi ne arată cum, în dicţiunea clasică, fiecare vers era disecat, analizat, puternic modulat, de altfel adesea fără teamă de emfază. Şi aceasta ne oferă cheia tuturor controverselor iscate în secolele XVII şi XVIII în jurul recitativului de operă — dar totodată ne sugerează maniera de a-l interpreta în zilele noastre. La aceasta vom mai reveni.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, tradiţia recitativului, pierdută în Franţa, s-a păstrat în Italia şi la Viena. Limba franceză poseda odinioară echivalentul ei [1].

*Dicţionarul muzical* al lui Rousseau îl defineşte pe cîntăreţ nu la litera C, ci la litera A, la cuvîntul „actor".

Acesta este poate unul din numeroasele răspunsuri ce s-ar putea da acelora care caută remedii împotriva lipsei de simpatie de care suferă teatrul liric astăzi ?

---

[1] Se ştie că Lully îşi scria recitativele inspirîndu-se din declamaţia actriţei Champmeslé. Cum, bineînţeles, nu ne-au rămas discuri cu vocea acestei actriţe, ne putem amuza, prin simplu corolar, să reconstituim declamaţia ei pornind de la recitativele lui Lully. Rezultatul este extrem de interesant şi ne arată cum, în dicţiunea clasică, fiecare vers era disecat, analizat, puternic modulat, de altfel adesea fără teamă de emfază. Şi aceasta ne oferă cheia tuturor controverselor iscate în secolele XVII şi XVIII în jurul recitativului de operă — dar totodată ne sugerează maniera de a-l interpreta în zilele noastre. La aceasta vom mai reveni.

Scanned with OKEN Scanner

# COARNELE DE DIAVOL ALE LUI PAGANINI, SAU VIRTUOZUL

— Signor, sînt un virtuoz.

— Nu am nimic să-ţi dau.

— Nu asta cer. Dar cum mă pricep niţel la muzică şi la dans...

Acest dialog din comedia *Sicilianul* de Molière marchează, după cum afirmă dicţionarele etimologice, apariţia cuvîntului „virtuoz" în limba franceză în 1664. „Om cu merite excepţionale", adaugă ele, referindu-se la scrierile d-nei de Sévigné şi la cuvîntul italian *virtuoso*. Faptul că de aici cuvîntul „virtuozitate" aproape că a ajuns să capete înţelesul de capacitate de a executa muzică instrumentală cu recorduri de viteză aruncă o lumină destul de curioasă asupra criteriilor gustului muzical al strămoşilor noştri [1].

Dacă acest cuvînt nu datează decît din secolul XVII, în schimb personajul virtuozului, aşa cum îl fixează comedia de moravuri ghidîndu-se după cîteva exemple celebre [2], este la fel de vechi ca şi acela al cîntăreţului.

Exemple întîlnim încă de pe vremea faraonilor. Beneficiind de onoarea invidiată de a apărea în faţa monarhilor şi de a le capta atenţia, măguliţi de complimentele şi de aplauzele primite, era inevitabil ca flautiştii, ca şi cîntăreţii, să piardă din vedere într-o oarecare măsură rolul lor de „interpreţi" sacri — interpreţi ai zeului şi nu ai compozitorului, să nu uităm asta — şi să-şi atribuie nişte merite atît de exagerate, încît ajungeau să piardă simţul realităţii. Fedru povesteşte că un

---

[1] Mă gîndesc la anecdota cu elevul căruia profesorul îi reproşează că execută prea repede o bucată. „Dar o dată ce pot ?" a răspuns elevul surprins...

[2] Ar fi o eroare să se generalizeze astfel de exemple. Există virtuozi, chiar şi din cei mai mari, care în viaţa de toate zilele sînt de o simplitate exemplară.

*princeps tibicen,* adică un prim cîntăreț din *tibia* [1], revenind pe scenă după o lungă întrerupere a activității sale, a auzit corul cîntînd „Bucură-te, Romă, prințul tău e salvat". Convins că aceste cuvinte nu puteau să-i fie adresate decît lui, el salută, trimite bezele [2] și, dîndu-și seama abia într-un tîrziu de eroarea sa, este apucat de furie și părăsește scena sub o ploaie de batjocuri, aruncîndu-și sandalele în capul spectatorilor [3].

Totuși, între epoca antică și secolul XIX, asemenea exemple sînt rare. Cauza este că, după cum am mai arătat, concertul, cu atmosfera sa artificială, și mai ales concertul unui solist, dedicat gloriei executantului, nu exista în mod practic. Artiștii, cînd nu erau niște modești meseriași ai teatrului sau ai capelei, erau aproape toți, și înainte de toate, compozitori, și apăreau în fața publicului în această calitate. Cei mai celebri se produceau mai ales în saloane și amatorii îi puneau uneori să participe la un fel de „dueluri muzicale", în care ei acceptau cu dragă inimă să-și pună reputația în joc. În asemenea întreceri, Haendel repurta totdeauna victoria la orgă, iar Scarlatti la clavecin. În 1717, Volumier, concertmaistru din Dresda, a organizat o „luptă" de acest gen între J. S. Bach și Louis Marchand. În ziua fixată, Bach s-a prezentat în salonul unui ministru, ales ca loc al turnirului. În schimb Marchand, care nu avea nici o dorință să se înfrunte cu gigantul, părăsise în aceeași dimineață orașul cu o cursă specială a diligenței.

„Recitalul" virtuozului are o vîrstă care nu depășește o sută de ani. Se pare că Liszt a fost primul care a îndrăznit să apară pe un podium de concert cu pretenția de a fi singurul interpret al serii și această inițiativă, numită la început „concerto-solo" sau „mono-concert", a fost socotită extravagantă de periodicul *La France musicale* care, în numărul din 21 aprilie 1844, „profetizează" în termenii următori : „Nu credem să se găsească mulți pianiști care să-i dispute invenția mono-concertelor. Este nevoie de îndrăzneala unui Liszt pentru a încerca un asemenea lucru și de imensul lui talent pentru a reuși" [4].

Trebuie precizat că felul în care erau concepute în mod obișnuit astfel de concerte părea să justifice aceste pronosticuri. Cu excepția „academiilor" consacrate unui anumit compozitor, concertele au fost multă vreme niște reuniuni mai mult sau mai puțin mondene, ale căror afișe

---

[1] Echivalentul *aulos*-ului grec. Mulți traduc cu „flaut", ceea ce este total greșit : *aulos* și *tibia* erau instrumente cu ancie.

[2] O pățanie identică i s-a întîmplat la Varșovia, în urmă cu cîțiva ani, unei pianiste celebre, care a intrat într-o sală în același timp cu regina Elisabeta a Belgiei și nu a înțeles decît foarte tîrziu că ovațiile nu-i erau adresate ei.

[3] *Fedru.* V. 7.

[4] Citat de L. VALLAS, *Adevărata poveste a lui César Franck,* p. 45.

nu erau mult diferite de cele de circ sau ale unei serbări date de elevii unui pension. Felul cum redacta Leopold Mozart prospectele ce anunţau concertul celor doi „copii-minune" ai săi, care urma să aibă loc la Frankfurt la 30 august 1763, poate părea în zilele noastre absurd, ba chiar lipsit de decenţă. Numărul unei maimuţe dresate ar putea fi anunţat în aceiaşi termeni :

„Da, — scria tatăl-impresar, — şi datorită acestei admiraţii universale, precum şi pentru a satisface dorinţa expresă a multor cunoscători şi amatori de elită din oraşul nostru, astăzi marţi 30 august, la ora şase seara, în sala Scharf, Montagne Notre-Dame, va avea loc un ultim concert, dar de data aceasta ultimul în mod irevocabil. În acest concert vor apărea fetiţa de doisprezece ani şi micul băieţaş de şapte ani. Nu numai că amîndoi vor executa concerte la clavecin şi la pian — şi fetiţa va cînta chiar bucăţile cele mai grele ale celor mai mari maeştri ; dar, afară de aceasta, băieţelul va executa un concert la vioară ; va acompania la pian simfoniile ; claviatura (sau „tastatura") pianului va fi acoperită cu o pînză şi, prin această pînză va cînta la fel de bine ca şi cînd ar avea clapele în faţa ochilor. De asemenea, va recunoaşte fără cea mai mică greşeală, de la distanţă, toate sunetele ce vor fi emise, singure sau în acorduri, la un pian sau la orice alt instrument imaginabil, inclusiv clopotele, paharele, cutiile muzicale etc. În sfîrşit, va improviza liber (atîta timp cît vor dori ascultătorii şi în toate tonalităţile ce-i vor fi propuse, chiar şi în cele mai dificile) nu numai la pian, dar chiar şi la orgă, pentru a arăta că înţelege şi maniera cîntatului la orgă, care este cu totul diferită de maniera de a cînta la pian. Preţul de intrare va fi un taler mic de persoană. Biletele pot fi procurate la hanul *Leul de aur*" [1].

Tot în acelaşi spirit va fi anunţat la Londra concertul de luni 21 iunie 1824, în beneficiul lui „*Master Liszt, aged twelve years, a Native of Hungary*" (Domnul Liszt, în vîrstă de doisprezece ani, originar din Ungaria). „Domnul Liszt — proclamă afişul cu caractere enorme — va executa la noul şi marele pianoforte brevetat de Sébastien Érard un concert de Hummel, noile variaţiuni ale lui Winkler şi va cînta în afara programului pe o temă pe care domnul Liszt va ruga pe orice persoană din amabila companie să i-o indice". După care afişul, cu caractere mai mici, trece la anunţarea normală a programului [2].

Şaptesprezece ani mai tîrziu, domnul Nicolas-Joseph Franck din Liège — dacă ar fi să-l credem pe Léon Vallas — va fi cît pe ce să compromită încă de la începuturile ei cariera fiului său César-Auguste,

[1] SAINT-FOIX şi WYZEWA, *Mozart*, I, p. 32.

[2] Afiş păstrat în colecţia Érard.

datorită felului greoi în care va încerca să supraliciteze aceste „procedee neîndemînatice de comis-voiajor“ [1].

Am făcut aluzie la acele „programe variate, pestriţe, fără ordine şi fără artă“ care în secolul trecut constituiau aproape o regulă şi care permiteau „să fie prezentate bucăţile cele mai diferite şi să defileze numeroşi interpreţi, voci şi instrumente“. Programul organizat în sala Pleyel de „domnul Frédéric Chopin din Varşovia“ la 26 februarie 1832, pentru a se face cunoscut de publicul parizian, este semnificativ. După un cvintet de Beethoven, fără participarea lui, şi un duo vocal, a apărut în sfîrşit tînărul maestru, care şi-a executat *Concertul în fa minor* (programul nu face nici o aluzie la orchestră). D-na Tomeoni a cîntat o arie, apoi a reapărut Chopin, de data aceasta însoţit de alţi cinci pianişti — între care şi autorul — pentru a executa *Marea poloneză* de Kalkbrenner cu introducere şi marş pentru şase piane. „Era acolo un pian foarte mare, al lui Kalkbrenner, şi unul mic de tot, al meu“, scria Chopin cîteva zile mai tîrziu. Apoi a venit d-ra Islambert pentru a „face“ un număr de canto, a urmat un solo de oboi şi, în încheiere, a reapărut Chopin pentru a cînta variaţiunile sale pe *Là ci darem la mano* [2].

„Clou“-ul acestor concerte abracadabrante este poate programul reprodus în pagina următoare, al unuia dintre concertele la care a participat foarte regulat César Franck între anii 1845 şi 1863 la *Institutul muzical* din Orléans [3]. Şansonetele *Povestea unui gologan* şi *Fiica portăresei mele* se învecinează aici cu o fantezie pentru vioară pe motiv din opera *Favorita* de Donizetti şi cu uvertura la opera *Wilhelm Tell*, executată probabil la pian „de către d. César Franck“...

Pentru a aprecia cum se cuvine aceste concerte atît de deosebite de ale noastre — lucru pe care desigur nu avem de ce să-l regretăm — este neapărată nevoie să facem două remarci importante.

Prima este că majoritatea instrumentelor noastre actuale nu şi-au căpătat decît foarte recent forma şi timbrul pe care li-l cunoaştem ; a doua este că, chiar la instrumente identice, tehnica a făcut în o sută de ani asemenea progrese, încît un Paganini a fost crezut că e inspirat de diavol pentru că realiza la vioara sa acrobaţii care în zilele noastre sînt familiare oricărui premiant întîi de la Conservator.

---

[1] VALLAS, *op. cit.*, p. 52.

[2] Duet din opera *Don Juan* de Mozart (N. trad.).

[3] Cf. René BERTHELOT, *O pagină necunoscută din viaţa lui Franck*, în *Revue Internationale de Musique*, Nr. 10, 1951. Documentele regăsite de Berthelot au fost utilizate de Vallas, fără a indica sursa, în lucrarea sa *Adevărata poveste a lui César Franck*, 1955.



Scanned with OKEN Scanner

Să luăm, de exemplu, cazul pianului. Nu este suficient să spunem că acest instrument a luat în secolul XVIII locul clavecinului, pentru a ne imagina că astfel s-a trecut brusc dintr-un univers sonor în altul. Fără îndoială, primele piane cu ciocănele ale lui Cristofori datează din 1711 şi celebrul constructor de orgi Silbermann i-a putut prezenta lui Bach primele sale „piano-forte", pe care de altfel maestrul le-a întîmpinat cu o oarecare reticenţă. Însă principiul mecanicii actuale, zise „cu dublu eşapament", nu a fost pus la punct decît în 1823, de către Sébastien Érard ; or, sonata op. 111 de Beethoven datează din 1822. Se ştie că pianele pe care le-a cunoscut Mozart erau de tipul „pianului pătrat" cu timbrul „acru" şi dogit, unele exemplare de acest fel mai putînd fi uneori găsite prin podurile cu vechituri ale bunicilor noştri. Dar e aproape de necrezut faptul că Liszt este reprezentat aşezat în faţa unui asemenea instrument desuet într-o gravură din 1824, adică din perioada cînd, după ce fusese ovaţionat la Paris, întreprindea la Londra turnee de concerte la fel de triumfale (pl. XVIII) ; că pianul prinţului Radziwill, la care Chopin şi-a compus *Concertul în fa minor,* mai era încă prevăzut cu genunchere în loc de pedale [1] şi că în ajunul Revoluţiei din 1789, Grétry — la fel ca şi tînărul Beethoven — îşi compunea operele comice pe claviatura minusculă şi confidenţială a unui clavicord de masă.

De altfel, chiar şi „instrumentele vechi" s-au menţinut adesea un timp îndelungat după apariţia succesorilor lor. Bach mai utilizează încă lăuta şi viola da gamba în lucrări atît de importante ca *Patimile* sale. Familia viorilor nu se prezintă în istorie ca o perfecţionare a acelei a violelor, ci ca un concurent străin, care timp de aproape două secole a trăit alături de viole, străduindu-se să le ia locul, şi nu a reuşit s-o facă decît după lupte îndîrjite : mai ales în Franţa, vioara [2], instrument de dans, avea în rîndurile muzicienilor o reputaţie la fel de proastă ca şi acordeonul în zilele noastre. De altfel, cel care a introdus-o cu adevărat, cel puţin ca instrument solistic, în literatura muzicală franceză este un fost balerin, Jean-Marie Leclair, mort asasinat în grădina sa în 1764.

În 1740, la patru ani după moartea lui Stradivarius, familia violelor mai avea încă susţinători atît de pasionaţi, încît un iubitor al acestor instrumente, Hubert Le Blanc, doctor în drept, a scris şi a publicat la Amsterdam un pamflet violent, intitulat *Apărarea violei bas împotriva atacurilor viorii şi a pretenţiilor violoncelului.* Fétis, mare amator de anecdote savuroase, chiar dacă ele nu sînt totdeauna riguros autentice,

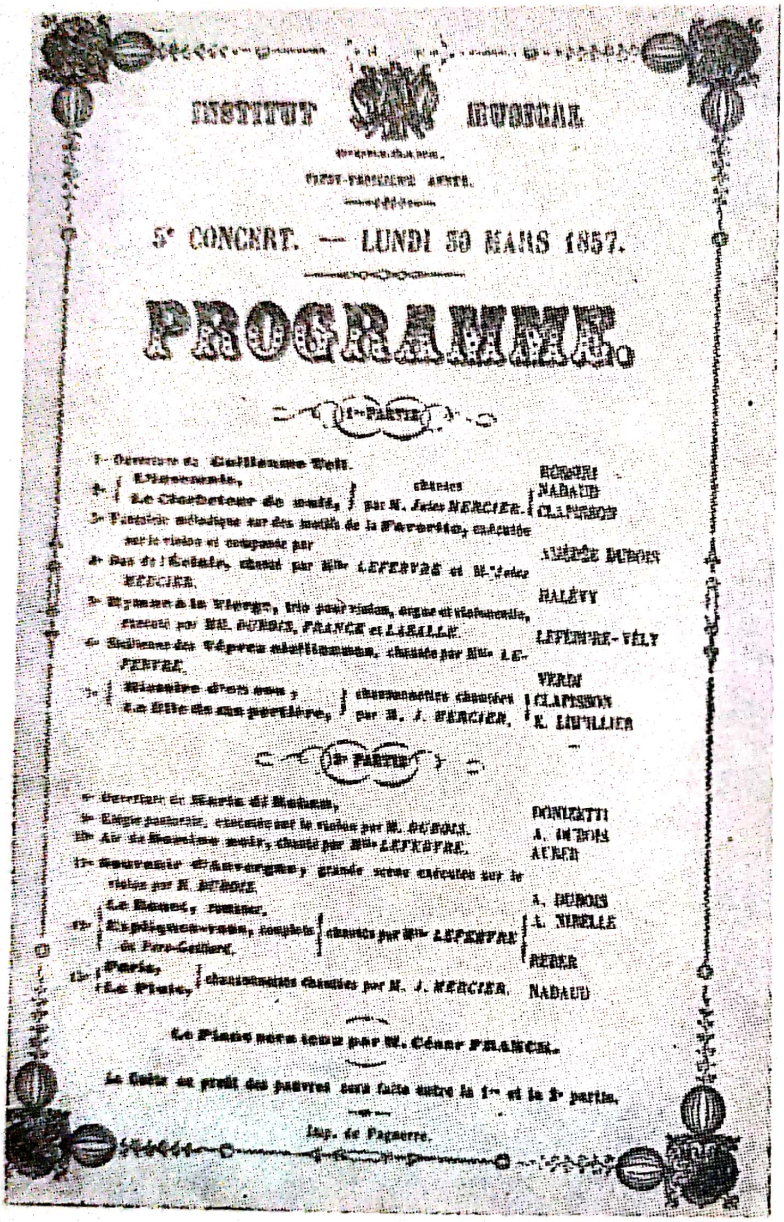
---

[1] Acest pian, care se păstrează la Poznan, este reprodus *hors texte* în primul volum al *Corespondenţei lui Chopin,* ed. Sydow-Chainaye, planşa VII.

[2] Prin acest cuvînt trebuie să se înţeleagă întreaga familie, pînă la contrabas. „Banda de viori a regelui" era în realitate un cvintet de coarde.

Scanned with OKEN Scanner

povestește că acest personaj manifesta o asemenea patimă în campania pentru apărarea instrumentului său favorit, încît, cînd a aflat că editorul Pierre Martin i-a acceptat manuscrisul, „a fost atît de transportat de bucurie, încît a plecat în Olanda așa cum era în clipa cînd a primit știrea, adică în halat, în papuci și cu scufie de noapte".



INSTITUT HISTORIQUE

5e CONCERT. — LUNDI 30 MARS 1857.

PROGRAMME.

1re PARTIE.

2e PARTIE.

Fig. 11. Programul unui concert la Orléans, cu participarea lui César Franck.

Instrumentele de suflat au ajuns și ele doar de puțină vreme la forma lor actuală. Pînă în secolul XVII, atît la flautul drept, cît și la cel lateral nu puteau fi obținute decît notele permise de distanța dintre găuri — maximum cîte o gaură de fiecare deget. Pentru alterații era utilizată, cum fac copii la flautul-jucărie, „digitația în furculiță", incomodă și cu o justețe aproximativă a intonației. După inventarea clapelor, care au

permis să se dispună orificiile dincolo de extensia reală a mîinii, flautiştii s-au mulţumit la început să mute mai departe ultimul orificiu, acela al degetului mic. Abia Quantz, celebrul flautist al lui Frederic II, a încercat să adauge o a doua clapă, iar Theobald Böhm, mort în 1881, a fost primul care şi-a dat seama că o generalizare a acestor clape ar permite să se disocieze dispunerea orificiilor şi poziţiile degetelor, şi deci să se raţionalizeze una graţie unei aranjări judicioase a celeilalte. Mai trăiesc încă flautişti care au cunoscut vechiul flaut de abanos cu găuri mari, pe care îl mai preda încă la Conservator prin 1860 celebrul Tulou. Toţi ceilalţi suflători de lemn au avut o istorie similară.

Harpa, cunoscută încă în antichitate, a încetat abia în secolul XVIII să se limiteze la cîte o singură notă pentru fiecare coardă a sa : pentru a-i permite fie un cromatism relativ, fie abordarea unei alte tonalităţi decît cea prevăzută o dată pentru totdeauna, s-a încercat mai întîi să se mărească numărul coardelor (de exemplu, în *Orfeu* de Monteverdi, 1607). Ideea de a modifica acordajul unei coarde cu ajutorul unui cîrlig aparţine, după cum se spune, unui fabricant de instrumente muzicale din Tirol, rămas necunoscut, iar ideea de a manevra cîrligul cu ajutorul unei pedale, transmisia efectuîndu-se cu ajutorul unei tije ascunse în corpul instrumentului, a fost a fabricantului de instrumente muzicale Hochbrucker, în 1720. Înaintea „furculiţei" din zilele noastre, au fost folosiţi mult timp incomozii „saboţi", care „frizau" coardele. De-a lungul întregului secol XVIII, nu s-au putut încă folosi decît diezii şi a trebuit ca Sébastien Érard să aplice în 1801 mişcarea dublă a pedalelor inventată în 1782 de Cousineau, pentru ca harpiştii să poată în sfîrşit cînta în toate tonalităţile. Este interesant de remarcat că lucrările întreprinse de Érard mai erau încă bazate pe vechea gamă cu temperare inegală : pentru a se apăra de atacurile rivalului său Nadermann, el se străduieşte să demonstreze că în sistemul său *do diez* nu se confundă cu *re bemol,* în timp ce întreaga tehnică a instrumentului, adaptată ulterior la temperarea egală, se bazează astăzi, dimpotrivă, tocmai pe identitatea absolută dintre cele două note.

Transformarea alămurilor este şi mai frapantă. Întreaga tehnică actuală — excepţie făcînd cea a trombonului — se bazează pe utilizarea ventilelor care, modificînd lungimea tubului străbătută de suflul executantului, permit aproape toate combinaţiile necesare. Or, ventilele au fost inventate de englezul Clagget abia în 1790, au fost puse la punct de silezianul Blühmel în 1813 şi numai în 1830 Müller din Mainz şi Sattler din Leipzig au adus ventilele la numărul lor actual de trei. Firesţe, a fost nevoie de o jumătate de veac pentru ca invenţia să se răspîndească şi la mijlocul secolului trecut mai trebuia încă adesea ca pentru fiecare tonalitate diferită (numărul de note fiind, la fiecare instru-

Scanned with OKEN Scanner

ment, limitat) să fie schimbat instrumentul în cazul trompetelor sau ambuşura în cazul cornilor, iar pentru remedierea acestor neajunsuri se experimentau tot felul de „monstruozităţi", ca instrumentele cu orificii laterale sau cornii cu mai multe ambuşuri. Spre a facilita lectura pentru instrumentişti, ale căror mişcări din buze rămîneau aceleaşi oricare ar fi fost acordajul instrumentului, partidele se transpuneau în mod uniform astfel ca fundamentala instrumentului să se numească totdeauna *do*. Aceasta era ilogic, dar comod pentru executanţi, deşi lectura partiturilor se transforma uneori într-un adevărat rebus.

Partea nostimă este că atunci cînd ventilele s-au generalizat şi cînd „acordajul" instrumentelor a devenit neschimbat, nimeni nu a observat că această notaţie convenţională nu mai serveşte la nimic şi ea a fost menţinută cu sfinţenie pînă în zilele noastre [1]. Din fericire, trompeta a avut excelenta idee să se fixeze în *do,* dar, cum în cazul cornului s-a ales norma tubului cu fundamentala *fa,* se continuă să se scrie pentru acest instrument un *do* grav în cheia sol pentru a se cînta un *fa* mediu în cheia fa.

Cum se mai folosesc încă adesea partide tipărite în vechile acordaje, de exemplu *re* sau *mi bemol,* dialogul dintre un şef de orchestră şi un cornist este adesea un adevărat scheci, demn de circul Medrano sau de o casă de nebuni. M-am amuzat într-o zi să redactez un astfel de dialog, cît se poate de verosimil şi doar puţin caricaturizat : [2]

— Există o greşeală, spune dirijorul cornistului : trebuie să cîntaţi un *do diez* şi nu un *do* natural. Adică, în cazul dumneavoastră, *sol diez* în loc de *sol* natural.

— Pardon, domnule, răspunde cornistul. Partida mea e în *mi bemol ;* deci, am un *la.* — Perfect, zice dirijorul. În acest caz, puneţi un *si bemol.*

— Nimic mai simplu, conchide cornistul. În locul lui *la* scris în *mi bemol,* pe care, citind în *re,* îl înţelegeam ca *sol* pentru a face din el un *do* cîntînd în *fa,* voi pune un *si bemol* pe care îl voi citi *la bemol,* pentru a înţelege *re bemol* enarmonic cu *do diez,* iar *la bemol* pe care îl voi

---

[1] La fel se întîmplă cu unii suflători de lemn — de exemplu, clarinetul şi cornul englez. Pentru acesta din urmă, procedeul mai este încă motivat, deoarece acelaşi instrumentist trece adesea de la oboiul în *do* la cornul englez în *fa,* cu aceeaşi digitaţie. Pentru clarinet însă, care s-a uniformizat în *si bemol,* obiceiul este la fel de stupid ca şi în cazul cornului.

[2] Cer scuze pentru faptul că am împrumutat acest dialog din placheta mea *Notaţiile noi,* ed. Leduc, 1950, p. 15, în care relev numeroasele inconsecvenţe ale notaţiei uzuale şi soluţiile propuse de foarte multă vreme pentru a le remedia de către cei mai diferiţi autori.



Scanned with OKEN Scanner

citi văzînd scris *si bemol*, îi va corespunde firește lui *sol diez* pe care trebuie să-l citesc pentru a obține *do diez* pe care mi-l cereți...

Dar scriitura nu este singura în cauză. Înainte de folosirea ventilelor, nu numai că justețea și viteza naturală erau imposibile, dar, în plus, compozitorii trebuiau să aleagă cu grijă notele pe care le scriau, în funcție de acordajul ales în prealabil, și să evite cu desăvîrșire pasajele repezi, care prezentau pericole. De aceea trompetele, chiar și la Beethoven, se limitează adesea, ca și timpanele, la sublinieri insipide ale tonicei și ale dominantei. Dacă își permitea să ceară mai mult decît atît, compozitorul își asuma riscuri mari.

Un exemplu tipic figurează la începutul finalului *Simfoniei IX*. Pentru a putea încredința alămurilor scînteietoarea dezlănțuire cu care se deschide *Presto*-ul său, Beethoven a trebuit să combine în mod laborios doi corni în *si bemol* cu două trompete în *re* (trompetiștii își schimbă instrumentul după *Adagio*) și genialul răpăit de optimi neîntrerupte este îmbucătățit în mod bizar, cu pauze neinteligibile din punct de vedere muzical la fiecare instrument, pentru ca îmbinarea lor să reconstituie aproximativ — și încă imperfect — mișcarea de ansamblu pe care o execută în același timp suflătorii de lemn. Majoritatea dirijorilor din ziua de azi restabilesc în mod inteligent linia completă : trompetiștii noștri, cu ajutorul ventilelor, o execută fără nici o dificultate. Semnalez acest mic amănunt virtuoșilor susținători ai purismului atît de agreat : pariez că se va găsi cel puțin unul care să-i someze pe dirijori să «respecte textul» și care să pretindă menținerea fărămițării din textul primitiv, conform „dorinței autorului"...

Trombonul este poate singurul instrument din orchestra modernă care — poate cu excepția unor variații în ce privește diametrul tubului — nu a suferit modificări încă din evul mediu : cu excepția puțin importantă a dispariției unui mîner agățat odinioară de tubul culisant, o *sacqueboute* de pe vremea Războiului de o sută de ani [1], el nu diferă cu nimic de tromboanele vechi.

Fără a fi la fel de vechi, viorile (și celelalte instrumente din familia lor) sînt, alături de tromboane, singurele instrumente din orchestra modernă, a căror factură, după o scurtă perioadă de tatonări, a rămas neschimbată, încă din vremea clasicismului : soliștii zilelor noastre sînt mîndri să cînte la instrumente semnate de Stradivarius sau Guarneri,

[1] Numită astfel datorită analogiei formei sale cu aceea a unei arme de război cu același nume, un fel de lance prevăzută cu o gheară de fier, care servea la aruncarea din șa a călăreților, de unde și numele ei (în franceza veche, *bouter* — a arunca, *sacquels* — dușmani, jefuitori).

datînd de la începutul secolului XVIII, dar rămînînd la fel de „moderne“ ca şi surorile lor ieşite ieri din fabricile de instrumente muzicale de la Mirecourt sau Angers.

Şi totuşi... ce ar fi gîndit J. S. Bach, violonist al curţii din Weimar, dacă i s-ar fi cerut să execute pasajele de virtuozitate din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Szymanowsky? Nici mîna lui dreaptă, nici cea stîngă nu ar fi putut nici măcar să descifreze notele respective...

Mai întîi mîna lui dreaptă: arcuşul modern, cu bagheta convexă şi cu părul puternic întins, reglat cu ajutorul unei virole aplicate la talon, nu datează decît de pe vremea lui François Tourte, mort în 1835. De aceea, în sonatele pentru vioară solo de Bach figurează atîtea acorduri de 3 şi 4 note, pe care violoniştii noştri cei mai abili nu pot decît să le arpegieze într-un mod neîndemînatic. Vechiul arcuş, concav şi suplu, le executa cu uşurinţă pe cîteva coarde dintr-o dată (fig. 12). În schimb, virtuozitatea şi incisivitatea actuale nu-i erau accesibile.

Mîna lui stîngă nu s-ar descurca nici ea mai uşor. Ce e drept, în 1738 Corette menţionează deja poziţia a şaptea (numai pentru coarda acută) şi Locatelli, în al său opus III, *L'arte del violino,* din 1733, mergea pînă la a paisprezecea, dar acestea nu erau decît excepţii rămase teoretice [1]. În uzul curent, se depăşeau rar poziţiile medii. Tastiera era mai scurtă, căluşul mai plat, popul mai subţire, bărbia nu se cunoştea, căci instrumentul era ţinut aplecat pe piept. *Vibrato* era deja practicat în secolul XVII (Mersenne l-a descris), dar era considerat doar ca un artificiu de ornare folosit în mod excepţional şi destinat să scoată în relief anumite pasaje sau anumite note, şi numai în mişcările lente, în timp ce orice violonist din zilele noastre îl practică aproape neîntrerupt. Departe de a fi condamnat ca un defect al stăpînirii de sine, faptul de a ataca de jos o notă sau de a luneca de la o notă la alta cu acelaşi deget, aşa cum fac lăutarii ţigani, era încă socotit în secolul XVIII ca un „ornament“ ce era adesea notat în mod special printr-o mulţime de semne mici, pe care modernii le denaturează transformîndu-le în „note mici“ la fel de nete ca pe o claviatură; în secolul trecut şi la începutul secolului nostru acest gen de glisande care ne fac astăzi tot atîta plăcere ca şi tangajul unei nave suportat pe stomacul plin era un element „fermecător“, foarte admirat la unii mari violonişti ai vremii. Colecţionarii de discuri vechi ascultă astăzi cu surprindere mărturiile mai mult sau mai puţin „scîrţîitoare“ ale acestor procedee şi păstrez în această privinţă o amintire oribilă, legată de unica ocazie cînd, în copilărie, am avut prilejul de a asculta celebrul cvartet Capet.

---

[1] Asupra tuturor acestor probleme, v. lucrările lui L. DE LA LAURENCIE, M. PINCHERLE, D. BOYDEN şi teza lui A. WIRSTA, *Şcolile violonistice din secolul XVIII,* 1955.



Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială că arta viorii nu ar fi devenit ceea ce este ea în ziua de azi, dacă, în 1799, un tînăr genovez de nouăsprezece ani, blocat din cauza războiului în căsuţa sa periferică din Polcevera după întoarcerea sa dintr-un turneu de concerte plin de succese şi condamnat la inactivitate timp de un an întreg cît a apărat Massena fortificaţiile oraşului,

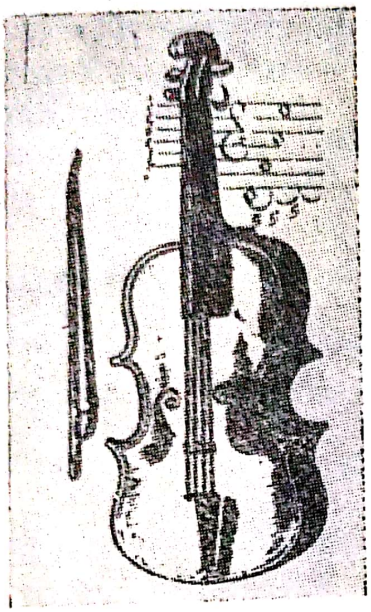


Fig. 12. O vioară din secolul XVII şi arcuşul ei.

nu s-ar fi apucat, ca să-şi umple timpul, să facă la vioara sa, după cum scrie el însuşi, „studii neîntrerupte pentru a înfrînge dificultăţi născocite de mine însumi şi pe care am reuşit să le birui". Cînd tunurile au tăcut, Nicolò Paganini redactase cele douăzeci şi patru de *Capricii* ale sale şi se pregătea să uimească Europa.

El a uimit-o pînă într-atît, încît, ajutîndu-l şi fizicul (precum şi o mare abilitate în ce priveşte reclama), legendele cele mai absurde — şi cele mai profitabile din punctul de vedere al încasărilor — l-au precedat curînd în turneele sale triumfale, din Parma pînă la Varşovia. Femeile se tot uitau pe furiş la pantofii lui, întrebîndu-se dacă în ele se ascund într-adevăr copite de diavol, şi Heinrich Heine nu este decît foarte puţin ironic cînd îl descrie „în negrul său costum de gală, cu jiletcă neagră şi jachetă neagră, cu o croială înspăimîntătoare, aşa cum poate că prescrie eticheta la curtea Proserpinei" [1].

Aceste basme şi-au făcut aşa de bine efectul încît, cînd Paganini a murit la Nisa în 1837, nu a servit la nimic faptul că — după ce le-a interzis compozitorilor să scrie un recviem în memoria sa — a cerut în testamentul său să se citească o sută de slujbe pentru odihna sufletului

[1] R. DE SAUSSINE, *Paganini*, p. 143.

său la mănăstirea capucinilor și a recomandat sufletul său „nesfîrșitei bunătăți a Creatorului" : episcopul Nisei, monseniorul Galvano, a interzis formal să i se facă o înmormîntare religioasă. Este adevărat că hotărîrea sa a fost poate motivată de numeroasele scandaluri din viața privată a muzicianului, precum și de faptul că raportul canonicului Caffarelli, trimis la căpătîiul muribundului, nu a fost, probabil, prea binevoitor ; într-adevăr, după cum a povestit servitoarea Teresa Repetto, cuviosul om, „pătrunzînd brusc în camera bolnavului, a socotit foarte diplomatic să înceapă astfel conversația : „Ah, ah, musiu Paganini, *a hura es plus l'oura de sonna lo zonzon*" (acum nu mai este momentul să scîrțîi la scripcă) — frază al cărei rezultat imediat a fost să-i redea muribundului forța necesară pentru a-l pofti pe ușă afară...

Corpul vrăjitorului viorii, care din fericire a fost îmbălsămat, a așteptat patru ani, neîngropat, sfîrșitul unor procese interminabile, iar apoi a mai rătăcit încă treizeci și patru de ani înainte de a găsi în 1875, la Parma, un adăpost care nici nu a fost măcar definitiv, căci în 1896 cimitirul a fost mutat în altă parte...

Scanned with OKEN Scanner

# CEAFA ANNEI CAMARGO, SAU BALERINA „STEA"

Am arătat în capitolul XV cît de ridicolă li s-ar fi părut strămoşilor noştri îndepărtaţi ideea de a merge să cumpere un bilet pentru a lua loc într-un fotoliu şi a asculta muzică. Să facă acelaşi lucru pentru a privi evoluţia unor balerine li s-ar fi părut fără îndoială la fel de monstruos, la fel de inconvenabil pentru prestigiul acelei arte sacre care era, în ochii lor, dansul, cum ar fi fost concertul pentru prestigiul unei alte arte sacre — muzica.

Am văzut în capitolul IX că dansul, la începuturile sale, era nedespărţit de ritualul religios, fie că era lent şi grav ca unele dansuri cambodgiene, sau frenetic ca majoritatea dansurilor africane. Paşii săi erau reglaţi de către o tradiţie severă căci schimbarea unui singur pas de dans i-ar fi făcut pe zei să dezlănţuie aceleaşi catastrofe pe care le-ar fi provocat schimbarea unuia din „modurile" antice greceşti.

Aceste dansuri sacre aveau desigur spectatori, dar la ele nu putea participa oricine şi nu oricine era admis la această onoare invidiată : dansatorii sacri formau adesea o adevărată castă, în care nu putea intra oricine ar fi dorit-o. La Roma, „salienii" (de la *salire*, a dansa) erau o categorie sacerdotală, aşa cum erau în ţările islamice dervişii rotitori. În insula Java, dansatorii mai sînt şi în zilele noastre aleşi şi pregătiţi în colegii speciale şi formează o pătură aristocratică foarte închisă.

Spectatorii acestor dansuri nu asistau la un spectacol, ci participau la o ceremonie. Nu se dansa pentru ei, ci în numele lor. Tot ceea ce am spus despre rolul social al muzicii religioase este valabil şi pentru dans.

Adesea, dansul se încorporează teatrului ; dar teatrul, la rîndul său, posedă aceleaşi caractere de act religios prin delegaţie. Tragedia greacă, *nô* japonez, *glou* african, toate acestea derivă din una şi aceeaşi concepţie. Dansul nu este artă decît în mod secundar. Înainte de toate, el este un cult.

Cu dansul lucrurile s-au petrecut la fel ca şi cu muzica. S-a dansat mai întîi pentru zei, apoi pentru prinţi şi în sfîrşit pentru sine.



Scanned with OKEN Scanner

Ideea de a se lua ca partener individual, ca în zilele noastre, o „persoană de sex opus" este o concepție care a apărut foarte tîrziu, și fără îndoială erotismul și-a făcut la un moment dat apariția pe o altă cale — poate pentru a-l flata pe prinț într-un mod destul de josnic (este cunoscută povestea lui Irod și a Salomeei) ; sau poate printr-o degenerare a dansurilor primitive dedicate celebrării ritului fecundității.

Evocîndu-se legendara „puritate" a dansurilor clasice elenice, mulți omit înadins să menționeze dansurile *cordax,* în care dansatorii agitau un enorm sex de carton sau de stofă, ori pe acela „al viespii", în care dansatoarea, simulînd căutarea unei viespi pătrunse sub haine, execută un „strip-tease" în regulă pentru a găsi insecta. Fără îndoială, aceste excese nu au fost străine de anatemele fulminante aruncate de către cler încă de la începuturile creștinismului. Dimpotrivă, dansurile religioase din evul mediu, despre care am mai vorbit cu altă ocazie, sînt aproape totdeauna dansuri populare la care participă mulțimea și nu spectacole pe care ea le privește. În acest plan, dansul precantorului din Sens constituie o excepție curioasă [1]. Nici o filiațiune directă nu leagă dansurile sacre ale antichității, care mai supraviețuiesc în Orient, de baletul modern.

Tot atît de greu ar fi de spus cînd a început dansul să devină o distracție de societate, așa cum mai este și în zilele noastre. Balurile erau un divertisment necunoscut grecilor și romanilor din păturile de sus ale societății [2]. Numai populația rurală, cu ocazia nunților, a solstițiului, a saturnalelor — ca în zilele noastre la anumite carnavaluri — participa la dansuri colective organizate social, care erau atît un amuzament, cît și un act religios sau magic.

Dansurile țărănești sînt descendenții direcți ai acestor obiceiuri imemoriale. Baletul, „dansul de artă", nu a putut să-și înceapă evoluția decît atunci cînd, printr-o transmutație socială ale cărei indicii nu pot fi găsite decît abia în ajunul secolului XIII, înalta societate de la castele a început să dorească și ea să aibă dansurile sale proprii.

De atunci, în zilele de turnire sau serbări doamnele și seniorii adunați în sala mare puteau fi văzuți executînd

*O nobilă* carole [3] — *un danț*
*Cum cred că nici chiar la Bizanț*
*Sau Compostela, nimenea*
*Mai mîndru n-a putut vedea.*

---

[1] *Supra,* p. 84.

[2] Cf. de exemplu absența oricărei mențiuni de acest gen în lucrări ca *Viața cotidiană la Roma* de J. CARCOPINO.

[3] Originea cuvîntului *carole* a fost studiată timp îndelungat. După Lacroix-Novaro (*Revue de Musicologie,* februarie 1935) termenul are o origine magică : *caragolus*

Astfel se exprimă Jacques Bretel, care, în jurul anului 1285, ne-a lăsat o descriere detaliată a „turnirului de la Chauvency", ale cărui festivităţi au durat de luni pînă vineri. Joi dimineaţa, după utrenie, în timp ce heralzi şi scutieri aleargă între Chauvency şi Montmédy,

*De mînă doamnele se ţin,*
*În pas uşor se duc şi vin ;*
*Bărbaţii-s prinşi şi ei în joc,*
*Dar nu cu ele la un loc,*
*Ci se rotesc în jurul lor,*
*Şi tineri cavaleri cu dor*
*La ele îndelung privesc.*

Una din ele începe să cînte un refren, însă dansul este întrerupt de chemarea la arme. El va fi reluat seara, după ospăţul ce urmează după ultima luptă. De data aceasta este vorba de un adevărat scenariu de balet, improvizat pe loc de femei şi bărbaţi tineri, servind ca element de legătură între diferite cîntece cunoscute — rondouri sau *rondets de carole* şi înglobînd „jocul" numit *du chapelet* [1] şi diferite figuri de dans executate „cu picioarele", „cu capul", „cu braţele". Una din doamnele care dansează, „Madame de Lucembour", conduce jocul şi deţine rolul principal — iată-o deja pe viitoarea „balerină vedetă" — şi cavalerii prezenţi îi solicită favoarea, într-o succesiune de episoade variate pînă ce, unul din ei fiind ales, dînsa

*Pe cavaler l-a prins de mînă*
*Şi-un cîntec buzele-i îngînă ;*
*El o urmează fericit.*

Acesta este poate cel dintîi „balet" modern, cîntat şi dansat de însişi invitaţii, fără ca vreo barieră să-i separe pe spectatori de participanţi.

---

este un vrăjitor celt. Ocolirea în cerc a bisericilor s-a numit multă vreme *carole*, ca şi numeroase dansuri în cerc. În limba engleză cuvîntul *carol* s-a păstrat cu înţelesurile cele mai variate, desemnînd pînă şi legendele de crăciun legate de amintirea anticelor saturnale, preluate de creştinism.

[1] Diminutivul cuvîntului francez *chapeau* (pălărie) : el desemnează o cunună de flori ce se punea pe cap după evoluţii graţioase şi pe care o regăsim în *Jocul lui Robin şi Marion*. Sensul religios actual (în franceza modernă *chapelet* înseamnă „mătănii" — N. trad.) derivă dintr-o asimilare a boabelor înşirate cu trandafirii cununii, înşiraţi şi ei circular : cf. *rosaire* (alt cuvînt pentru „mătănii", derivat de la *rose* — trandafir. N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

De acum înainte, dansurile se vor succeda în istoria înaltei societăți, fie însoțite de cîntece, fie acompaniate la instrumente ; de altfel, se va trece mereu de la o categorie la alta.

Astfel, *razo*-ul [1] lui Rambaut de Vequeiras ne povestește că acest trubadur, neputîndu-i vorbi între patru ochi doamnei inimii sale — sora stăpînului său — pentru a o asigura că îl bănuiește pe nedrept de indiscreție (vină din cele mai mari, conform codului curtoaziei) a profitat într-o zi de o ocazie oferită de sosirea a doi jongleri. Aceștia au cîntat la vielele [2] lor o *estampida* [3] instrumentală în prezența doamnei, iar apoi Rambaut a fost rugat să improvizeze la rîndul său, ceea ce a și făcut, transformînd în cîntec melodia de dans executată mai înainte și folosind cuvintele necesare pentru a o face pe doamna lui să înțeleagă aluziile destul de clare pe care ele le conțineau. Acesta este celebrul *Kalenda maya* [4]. După cum vedem, nici Molière și nici Beaumarchais nu sînt inventatorii clasicei scene a „lecției de muzică" cu cuplete cu înțeles ascuns.

Serbările de la curtea Burgundiei din secolul XV vor constitui și ele ocazia unor divertismente în care își va avea rădăcinile viitorul balet. Aici, seniorii și invitații lor contemplă, stînd la masă, numerele spectacolului, ce le sînt oferite între felurile de mîncare, de unde vine și numele lor — *entremets*. Obiceiul este vechi, după cum am văzut cu altă ocazie. Însă aici nu sînt prezentate „numere" individuale, ci adevărate „tablouri" cu o anumită punere în scenă, care se succed fără nici o legătură între ele, ca acelea ale spectacolelor noastre de *music-hall*.

Unul din cele mai celebre divertismente de acest fel a fost fără îndoială, în 1454, banchetul numit „Jurămîntul fazanului", oferit la Lille de Filip cel Bun curînd după ocuparea Constantinopolului de către turci. O femeie îmbrăcată în satin alb și urcată pe un elefant, reprezentînd biserica, a cîntat o lamentație legată de acest eveniment ; apoi a fost adus un pateu uriaș, în interiorul căruia se aflau 28 de muzicanți ; au urmat alte numere, iar la sfîrșitul ospățului cavalerii prezenți au jurat pe un fazan tranșat și reconstituit cu penele sale, să îndeplinească fiecare o anumită faptă de arme. Serbarea s-a încheiat cu un bal.

---

[1] În legătură cu acest termen v. p. 23.

[2] Vechi instrument cu coarde la care se cînta cu ajutorul cîtorva clape și al unei roți prevăzute cu o manivelă, care, frecînd coardele cînd se rotea, îndeplinea astfel funcția unui arcuș (N. trad.).

[3] Cîntec de dans al trubadurilor provensali din secolele XII—XV, care ulterior a devenit una din formele fixe în muzica instrumentală (N. trad.).

[4] *Estampidă* de Rambaut de Vaqueiras păstrată pînă în zilele noastre și creată, conform legendei, în împrejurarea narată aici (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

La banchetul Fazanului muzica a deţinut un loc mai important decît dansul. Acesta şi-a luat revanşa trei ani mai tîrziu, la Tours, la „sărbătoarea păunului" oferită ambasadorilor Ungariei de contele Gaston de Foix. A apărut un „tigru plăsmuit", scoţînd foc pe gură, „hîd la înfăţişare, căci era gros şi scurt şi avea un cap îngrozitor cu dinţi de mistreţ şi pe cap două coarne scurte şi ascuţite şi se părea că această fiară se mişca singură ca şi cînd ar fi fost vie" [1] ; „tigrul" purta şase dansatori bearnezi [2] „bine făcuţi, laţi în umeri, şi care au dansat în faţa ungurilor aşa cum se dansează în Béarn". Al treilea *entremet* a constat în apariţia unui munte din care izvorau fîntîni şi pe care copii costumaţi în sălbatici au dansat „în mare ordine în faţa domniilor lor" dansul favorit din divertismentele secolului XV, *moresca.*

La fiecare ocazie solemnă, dansatori costumaţi se vor prezenta în faţa marilor seniori pentru a le aduce omagii. În 1436, trei saltimbanci înfăşuraţi în cearşafuri pe care un pictor le mîzgălise cu pete de diferite culori, şi agitînd nişte clopoţei, au dansat o morescă cu ocazia căsătoriei regelui Ludovic XI ; în 1502, acelaşi dans a fost executat, în sunete de trompete, în faţa papei şi a Lucreţiei Borgia ; ulterior, el va lua amploare, transformîndu-se într-o adevărată paradă militară, în care figuranţii evoluează ţinînd în mîini spadele scoase din teacă.

Curînd, dansul este introdus în teatru, în calitate de *intermezzo* : în *Patimile* de Jean Michel la Angers în 1486, în acelea numite *de la Semur* în 1488, în *Misterul Vechiului Testament,* în *Misterul sfintei Margherita.* Şi de fiecare dată moresca este nelipsită [3].

Totuşi, înainte de a se instala definitiv pe scenă, baletul trebuia mai întîi să parcurgă drumul care, pornind din sala de banchet, trece în mod logic prin salonul de serbări, unde au loc balurile curţii. De aici el va cuceri definitiv teatrul.

Am văzut în capitolul XVI că în anul 1573 regina Caterina de Medici a oferit ambasadorilor polonezi un spectacol în care, pentru prima oară, dansul singur forma elementul esenţial şi poate unic. O gravură a timpului (pl. XIII, a) a păstrat imaginea acelei serbări : estrada lipseşte sau, mai curînd, ea nu le este destinată artiştilor, ci oaspeţilor de onoare. Dansatorii evoluează chiar pe parchetul sălii, în centrul ei. Nu ştim decît prea puţin cum s-a desfăşurat spectacolul, dar se pare că el nu a avut altă idee conducătoare decît aceea a dansului pur.

---

[1] E. HARASZTI, în *Mélanges P.-M. Masson,* 1955, I, p. 137.

[2] Locuitori din Béarn — veche provincie din sudul Franţei, la extremitatea vestică a Pirineilor (N. trad.).

[3] PIRRO, Istoria muzicii în secolele XIV şi XV, 1940, pp. 131—132.

Scanned with OKEN Scanner

Un pas important a fost făcut în 1581, cînd Henric III, cu ocazia căsătoriei favoritului său, ducele de Joyeuse, a încredinţat unui antreprenor italian, Baltasarini, zis Baltazar de Beaujoyeulx, montarea unui spectacol de un gen nou. Baltazar, trecînd comanda mai multor muzicieni, a imaginat un scenariu în genul aşa-zis „cu compartimente", care, povestind aventurile lui Ulise căzut pradă vrăjilor malefice ale vicleni Circe, să permită, cu ajutorul unei maşinării perfecţionate, să alterneze naraţiuni vorbite, cîntări şi dansuri, acestea din urmă formînd elementul esenţial şi osatura spectacolului. Acesta a fost primul „balet de curte", rămas celebru sub numele de *Baletul comic al reginei* [1]. Dar acest „balet" faimos (pl. XIII b) mai este încă un divertisment de curte, cu destinatari precişi. Ca şi în cazul „balului" din 1573, estrada îi este rezervată regelui şi suitei sale imediate. Restul asistenţei, alcătuit din invitaţi care constituie un fel de „surplus", se află instalat în galeriile ce înconjoară sala. Acţiunea se desfăşoară în sală în mijlocul unor decoruri montate pe rotile. Muzicanţii şi coriştii sînt ascunşi în spatele decorului ; mai tîrziu, ei ajung să participe la acţiune, după cum arată, de exemplu, în comediile lui Molière atîtea indicaţii în genul : „intră viorile dansînd (pl. XIV a) sau amuzantele desene ca acelea reprezentînd scene din baletul *Văduva din Billehaut,* care constituie o mărturie a extraordinarei fantezii a decoratorilor şi a creatorilor costumelor. Scena nu a fost la început decît o prelungire a sălii, după cum se poate vedea în stampa lui Jacques Callot înfăţişînd „*la liberazione di Tirreno*", dansat la Florenţa în anul 1616 [2], iar „fosa orchestrei", la început o simplă despărţitură între sală şi scenă, nu va apărea decît pe la jumătatea secolului XVII [3] pentru opera propriu-zisă.

Căci opera, care este socotită mult prea des o creaţie „din nimic" a umanismului florentin, este în realitate o transformare a baletului de curte italo-francez [4]. De aceea baletul deţine în operă un loc de frunte încă de la începuturile ei. Dansul nu este aici un ingredient adăugat, ci constituie originea şi, s-ar putea spune, raţiunea de a fi a spectacolu-

---

[1] Bineînţeles, cuvîntul „comic" nu trebuie luat în înţelesul lui modern. El înseamnă „legat de comedie", ca şi „opera comică". *Romanul comic* al lui Scarron este o poveste sumbră despre comedianţi.

[2] H. PRUNIÈRES, *Baletul de curte în Franţa înainte de Benserade şi de Lully.* 1913, planşa IV.

[3] Exemplu : reprezentaţia dată la Viena în 1666 cu opera *Il pomo d'oro* de Cesti. Fosa orchestrei mai este încă la acelaşi nivel cu sala.

[4] Sau, mai exact, este o combinaţie între două elemente : spectacolul de balet de curte cu o acţiune anumită, cristalizat la început sub formă de *pastorală,* şi noua formulă de declamaţie muzicală — recitativul — concepută în cenacolul lui Bardi, independent de orice idee de spectacol, în vederea unei reforme a madrigalului.



Scanned with OKEN Scanner

lui. Nu este întîmplător faptul că Lully, reformatorul operei franceze, era un fost *baladin*, adică dansator. Alături de dansul pur, este folosită şi pantomima. În madrigalele sale aparţinînd stilului nou, Monteverdi intercalează un episod din *Ierusalimul eliberat* — Lupta dintre *Tancred şi Clorinda*, a cărui parte narativă este „rostită" sub formă de recitativ muzical, în timp ce două personaje mimează îndelung acţiunea descrisă şi nu intervin pentru a cînta decît în scurtele replici care le sînt rezervate în poemul lui Tasso. *Intermezzi dansate* între scenele sau actele comediilor devin mai numeroase ; aproape că ne-am putea întreba dacă Molière intercalează *intermezzi* dansate ori cîntate în comediile sale sau dacă unele din aceste comedii nu sînt decît un genial text de legătură destinat să justifice un spectacol căruia gustul epocii (sau al regelui) îi cerea în primul rînd să placă ochilor şi urechilor.

Trebuie notat că, pînă la sfîrşitul secolului XVII, nu apare niciodată o balerină vedetă. În timp ce baletul secolului XIX va constitui glorificarea Balerinei-Stele, astfel încît balerinii bărbaţi par să intervină doar pentru a o ridica pe braţe şi a o încadra, în schimb la început a dominat Dansatorul bărbat. Rolurile feminine erau deţinute iniţial de bărbaţi travestiţi şi mascaţi ; apoi ele au fost atribuite marilor doamne de la curte, ba chiar şi reginei : aceasta a dansat în 1664 rolul Proserpinei în *Iubirile deghizate*, înconjurată de tovarăşele sale, printre care — ironie a soartei — figurau domnişoara de Lavallière şi doamna de Montespan. De altfel, regele proceda la fel şi se ştie că porecla de Rege Soare i s-a tras de la faptul că a interpretat acest rol într-un balet. Primele balerine profesioniste nu au apărut decît în 1680, în *Triumful dragostei* de Lully. Secolul XVIII va cunoaşte desigur balerine celebre la Marie Sallé sau rivala sa Anne Camargo, glorificată de Verlaine :

*Decît vinul acesta vechi de Cipru,*
*Mai suavă-i, Camargo, ceafa ta.*

Renumele lor va fi însă egal cu acela al celor doi Vestris sau al lui Gardel, în timp ce secolul XIX nu va transmite posterităţii decît nume de femei.

În baletul de curte, rolul compozitorului mai era încă secundar : el era un furnizor aproape anonim şi adesea, cum se întîmplă în zilele noastre cu spectacolele de *music-hall*, compozitorii se schimbau de la un tablou la altul. Dar, de la începutul secolului XVII, muzicienii nu s-au mai mulţumit cu acest rol accesoriu. Monteverdi acorda tot atîta grijă baletelor sale cîntate ca şi madrigalelor sale ; Peri, adaptînd la pastorala dramatică recitativul aparţinînd stilului nou, aduce brusc pe primul plan aspectul muzical al tragediei ; umaniştii, atît în Italia, cît şi în



Scanned with OKEN Scanner

Franţa, visează, cu mult înainte de crearea operei *Euridice*, să realizeze Un spectacol „total", în care să se regăsească ideea aproape mitică pe care ei şi-o fac despre antichitate :

*U-am spus apoi că vreau să fac să reînvie*
*A artei celor vechi frumoasă gingăşie,*
*Dar nu numai în vers şi-n cîntec : căci aş vrea*
*Să readuc la viaţă dansul lor : aşa*
*Precum vă povesteam, noi am găsit cu cale*
*Să facem un balet, iar dansurile sale*
*Urma-vor pas cu pas cîntarea-n al ei mers*
*Şi ritmul măiestrit al fiecărui vers* [1].

Muzica, la început un simplu pretext, îşi va cuceri treptat cu totul alt loc, doar prin forţa capodoperelor pe care nu va întîrzia să le producă. Pe la jumătatea secolului XVIII, opera nu va mai fi un balet întreţesut cu arii şi recitative, ci un spectacol muzical. Mozart va proclama preeminenţa partiturii asupra celorlalte elemente ale spectacolului, iar Gluck se va pronunţa în favoare primatului acţiunii, căreia, după părerea lui, trebuie să i se subordoneze atît muzica, cît şi dansul. Însă acesta din urmă mai rămîne încă elementul esenţial al spectacolului muzical. Dansul nu manifestă cîtuşi de puţin tendinţa de a se separa de operă şi nici opera nu poate să se lipsească de dans. Atunci a apărut Noverre.

Născut la Paris în 1727 într-o familie protestantă, Jean-Georges Noverre a deţinut la optsprezece ani, fără să se remarce prin nimic, un rol de figurant într-un corp de balet reunit de către Frederic II pentru a seconda pe o dansatoare italiană de care era îndrăgostit. La întoarcerea sa în Franţa, doi ani mai tîrziu, a fost angajat la teatrul *La Foire Saint-Laurent,* unde a montat un balet chinezesc, în care se succedau pantomime, lovituri de teatru, schimbări de tablouri. Succesul a fost considerabil : astfel s-a născut „baletul de acţiune".

De acum înainte „acţiunea dansată" nu va mai fi un simplu *intermezzo* între scenele sau actele unei comedii, ci va putea alcătui la nevoie, ea singură, un spectacol. Este adevărat că teatrul *La Foire* cunoştea deja pantomima, care a pătruns în acest teatru pe o altă cale, foarte curioasă.

În urma interminabilului şir de procese intentate ba de trupele italiene, ba de Operă, care nu admiteau nici un fel de concurenţă, teatru-

[1] J. A. DE BAÏF, *Dare de seamă destinată regelui asupra lucrărilor Academiei sale,* 1 februarie 1571 (Prunières, p. 65).



Scanned with OKEN Scanner

lui *La Foire* i s-a interzis să distribuie actorilor săi roluri cîntate. Conducerea acestui teatru, totdeauna ingenioasă în găsirea unor mijloace pentru a face lumea să rîdă şi a-şi cîştiga în felul acesta simpatizaţi, şi-a imaginat să-i pună pe actori să mimeze pe melodii cunoscute de toată lumea, ale căror melodii subînţelese explicau acţiunea. Cu aceste „arii vorbitoare", cum se spunea pe atunci, se obţineau efectele cele mai comice, făcînd de exemplu ca intrarea în scenă a doi abaţi să fie însoţită de melodia cîntecului „Uite, vin doi dragoni". Iată, pentru a ilustra procedeul, începutul unei scene din *Culesul viilor la Tempe,* din 1745 :

Lisette a fost certată de mama ei. Ea stă bosumflată (pe melodia *Cînd se va sfîrşi chinul meu* ?) apoi adoarme. Un păstor o zăreşte din depărtare (melodia *La umbra unui ulm Lisette*) şi-i cîntă o melodie la cimpoi (*Ce frumoasă e bruna mea*). El bagă de seamă că fata doarme (*Nanon dormea*) etc.

Însă pantomima „comediilor fredonate" era de resortul actorilor de comedie. Noverre a strămutat-o în domeniul dansului. Primele lui „balete-pantomime" nu dădeau nici o atenţie muzicii. Concepute pentru teatrul *La Foire,* unde domneau comediile-vodeviluri, ele au adoptat schematismul acestora din urmă. Dansurile se reglau pe o suită de arii împrumutate operelor, simfoniilor sau vodevilurilor existente. Diaghilev va proceda la fel în secolul nostru cu *Silfidele.* Poate că Gluck este acela căruia îi datorăm prima partitură scrisă special pentru un balet independent : *Don Juan sau Festinul de piatră,* reprezentat la Viena şi inspirat din Tirso de Molina şi din Molière : cele 3 acte şi 30 de numere ale lucrării prezintă o oarecare unitate tonală şi posedă chiar rudimente de teme comune. Într-adevăr, deoarece „baletul de acţiune" utiliza la început o suită de bucăţi diferite, juxtapuse în mod artificial, se luase obiceiul ca baletul să fie împărţit în fragmente corespunzînd acestor bucăţi : de aici împărţirea în „numere", care se va menţine, generalizată, pînă la începutul secolului XX, spre marea bucurie a „stelei", căreia în felul acesta îi era rezervată o serie de numere variate.

Pînă la jumătatea secolului XIX, costumele dansatorilor le îngreunează mişcările. Pe vremea lui Lully, bărbaţii dansau în jupoane scurte, cu panglici şi pălării cu pene, iar femeile în rochii largi şi măturînd pămîntul (pl. XXV). Dansatorii şi moraliştii au dus o luptă îndelungată unii împotriva celorlalţi, pînă ce primii au obţinut dreptul de a purta costume care să le jeneze mai puţin mişcările, cu atît mai mult cu cît gustul secolului XVIII prefera atitudinilor „nobile" din veacul precedent salturile şi piruetele aeriene în care excelau Blondy şi Balon. Balerina Camargo a deschis ofensiva şi a îndrăznit, în mod „scandalos",



Scanned with OKEN Scanner

să apară cu o fustă ce nu ajungea decît la jumătatea gambei [1], ceea ce i-a permis să abordeze, fără să stea mult pe gînduri, „dansul de elevaţie", cu salturi şi *entrechats*, rezervat pînă atunci bărbaţilor. Firește, ea a fost imitată, încă un incident ridicol a fost cît pe ce să compromită totul : o balerină în rochie „scurtă" şi-a agăţat într-o zi jupa de o grindă de susţinere a decorurilor, rupînd-o. A intervenit poliţia şi, fără a adopta o poziţie precisă în „controversa fustelor scurte", a emis o ordonanţă severă care le interzicea balerinelor ... să apară pe scenă fără un pantalon lung, ca măsură de precauţie [2].

Curînd, problema vestimentară şi-a găsit o rezolvare : romantismul, idealizînd-o pe balerină, a creat „baletul alb", care a triumfat în 1841 cu actul al doilea din *Giselle* şi a înlocuit jupa colorată cu „tutu" din mai multe rînduri suprapuse de voal, care a devenit repede costumul tip al dansului feminin. La început lung pînă la jumătatea gambei şi lăsat în jos ca acela al balerinei Taglioni în *Silfida* din 1832 „tutu" s-a scurtat şi s-a ridicat progresiv, ajungînd în zilele noastre să nu mai fie decît un simplu volan în jurul şoldurilor, lăsînd o deplină libertate în dezvoltarea tehnicii picioarelor, astfel încît această tehnică, ce fusese pînă atunci doar unul din elementele artei coregrafice, nu a întîrziat să devină pentru unii criteriul ei esenţial.

În acelaşi timp, paşii şi atitudinile constituiau obiectul unei clasificări minuţioase, încă în vigoare în zilele noastre şi a cărei teorie a fost formulată de Carlo Blasis, elevul lui Gardel, după ce Noverre, în lucrarea sa *Scrisori despre dans,* i-a definit spiritul. În 1832 Marie Taglioni avea să revoluţioneze tehnica dansului feminin, apărînd în scenă ridicată în pointe [3]. Ca multe descoperiri, şi aceasta aproape că s-a datorat întîmplării : se spune că Taglioni se servea de acest procedeu la ea acasă, ca exerciţiu de echilibru, fără a bănui că el ar putea avea vreo valoare artistică, pînă în ziua cînd un camarad a sfătuit-o să-l

---

[1] În anul 1723, într-un tablou păstrat la muzeul din Tours, d-ra Prévost, care a fost profesoara balerinei Camargo, este reprezentată într-un rol de bacantă într-o rochie uşoară lăsînd să i se vadă genunchii ; aceasta este o excepţie şi poate chiar o simplă fantezie a pictorului.

[2] Numele de „precauţie" a rămas legat vreme îndelungată de această piesă vestimentară. După cum se povesteşte, Camargo, fiind întrebată dacă obişnuieşte s-o poarte, a răspuns că „fără această precauţie", n-ar îndrăzni niciodată să apară pe scenă. Şi numele s-a menţinut.

[3] Este inutil să mai amintim că balerinele din zilele noastre s-ar crede dezonorate dacă un balet, oricare ar fi el, nu ar conţine pointe, dar şi că a introduce pointele într-un balet anterior epocii romantice ar fi un anacronism la fel de mare ca şi cînd un pictor l-ar reprezenta pe Descartes cu perucă pudrată gen Ludovic XV. Înainte de 1832 (sau 1818 după alţii), elevaţia nu depăşea o „demi-pointă".



Scanned with OKEN Scanner

folosească pe scenă ; ea a făcut-o „de probă", cu o oarecare teamă, fără a prevedea succesul fulgerător care avea să urmeze.

Dacă în baletul romantic se apela mai mult sau mai puţin regulat la concursul unui compozitor, în schimb în ce priveşte calitatea muzicii exigenţa nu era prea riguroasă. Tot ce se cerea muzicii, care continua să fie scindată în numere, era ca ea să imprime scenei un ritm facil, aliniat în mod regulat în „tranşe" de 8 sau 16 măsuri şi de o simetrie fără surprize, aşa cum putea furniza Adolphe Adam pentru *Giselle* sau, cu ceva mai mult spirit şi fantezie, Léo Delibes pentru *Sylvia* sau *Coppelia*. Cînd Édouard Lalo a prezentat în 1882 pentru *Namouna* o partitură tot împărţită în numere, dar de o bogăţie simfonică necunoscută pînă atunci în muzica de balet, nimeni nu s-a mirat că lucrarea a înregistrat una din căderile cele mai răsunătoare din istoria coregrafiei.

Între timp, baletul din lucrările de operă cunoscuse alte vicisitudini. Proclamînd odinioară preeminenţa acţiunii teatrale asupra muzicii şi a dansului, Gluck nu înţelegea să minimalizeze muzica şi nici să abandoneze dansul ; totuşi, teoriile lui, răspîndindu-se, au dus la un rezultat invers aceluia urmărit de el. Gluck dorea să integreze mai bine dansul în acţiune şi deci să renunţe la baletele introduse fără rost într-o acţiune care nu le justifica. Primul punct a fost însă neglijat şi s-a ţinut cont numai de cel de-al doilea. Aşadar, s-a încetat să se amestece dansul cu acţiunea în orice moment, astfel încît acţiunea a ajuns să nu mai aibă nevoie, practic, de dans. Însă, cum publicul îşi regreta baletul „său", acesta a fost reintrodus cum s-ar zice „pe lîngă acţiune", cu ajutorul unor artificii de legătură din cele mai simpliste : Mefisto îl conduce pe Faust să asiste la noaptea Valpurgiei fără altă raţiune decît aceea de a-i lăsa coregrafului la dispoziţie aproape un act întreg ; sau, pentru a o seduce pe Manon căreia Des Grieux a refuzat să-i angajeze baletul Operei şi să i-l aducă la domiciliu, un adorator îi va oferi eroinei, la Cours-la-Reine, un scaun în colţul scenei, şi spectatorul o va uita acolo în timp ce baletul îşi desfăşoară figurile fără a se preocupa cîtuşi de puţin de prezenţa lui Manon, ca şi publicul de altfel. Cu alte cuvinte, s-a realizat exact contrariul a ceea ce dorise Gluck.

Atunci a intervenit Wagner. În mod destul de întemeiat, această instalare a unui balet în mijlocul unei acţiuni cu care nu are nici o legătură i s-a părut monstruoasă. Wagner a găsit un remediu simplu : eliminarea baletului din operă. De altfel, în imaginaţia fără frîu a dramaturgului, opera are cu totul alte obiective decît spectacolul-feerie al lui Lully sau chiar decît acela al lui Weber. El nu are ce face cu *jetés-battus* şi nici cu *entrechats-six*. O singură dată va ceda Wagner în faţa tradiţiei — cînd, în perioada de după crearea operei *Tristan şi Isolda*, va remania vechea se operă *Tannhäuser* pentru reprezentaţiile

de la Opera din Paris, care trebuiau să se conformeze voinţei împăratului Napoleon III în persoană. Acestei remanieri îi datorăm bacanala din Venusberg [1]. Wagner a acceptat să plaseze un balet acolo unde, la rigoare, acţiunea putea să-l suporte — imediat după ridicarea cortinei, înainte de începutul dramei. Dar el a refuzat cu încăpăţînare să-l introducă cu orice preţ undeva în actul al doilea sau al treilea, astfel încît să nu-i priveze de balet pe membrii *Jockey-Club*-ului, care nu veneau la Operă decît pentru aceasta şi nu soseau niciodată la ridicarea cortinei. Şi, după cum se ştie, această încăpăţînare a cauzat căderea spectacolului . . .

Influenţa lui Wagner a fost aşa de mare, încît, după el, „divorţul" dintre operă şi balet a putut fi considerat ca iremediabil consumat. În zadar a conceput Albert Roussel somptuosul său *Padmavâti* ca pe o „operă-balet", iar Arthur Honegger, la îndemnul lui Claudel, a imaginat oratoriul său *Ioana pe rug* ca pe un „spectacol total", în care cuvîntul, cîntul şi dansul se amestecă într-un mod ingenios datorită unei suprapuneri a trecutului şi a prezentului pe două planuri diferite. Acum, opera nu mai este o „academie a muzicii şi a dansului". Ea a devenit o „academie" în care muzica şi dansul alternează.

Cel puţin însă, baletul a regăsit drumul muzicii. Marele făuritor al acestei noi contopiri a fost Serghei Diaghilev. Printr-unul din acele paradoxuri din care este alcătuită adesea istoria, Baletul rus (a cărui istorie a avut drept axă Parisul) avea să reînnoiască baletul francez decadent, în timp ce, cu o jumătate de secol mai înainte, baletul francez fusese acela care crease baletul rus.

Într-adevăr, un coregraf din Marsilia, cu numele predestinat de Marius Petipa, autorul coregrafiei baletelor *Giselle* şi *Coppelia,* fiind chemat la Petersburg în 1847, a organizat şi a dezvoltat baletul imperial, care a devenit graţie lui unul din cele mai renumite din Europa. În ce-l priveşte pe Diaghilev, acesta nu era muzician [2] şi nu a început să se intereseze de dans decît foarte tîrziu. Ieşit dintr-o veche familie

---

[1] Pagină magistrală, dar care prezintă o evidentă lipsă de coeziune faţă de restul partiturii, mai veche decît *Bacanala* cu cincisprezece ani — tocmai cei cincisprezece ani în care s-a manifestat evoluţia manierei creatoare a compozitorului. Trebuie să recunoaştem că sudarea *Bacanalei* cu uvertura o dezechilibrează pe aceasta din urmă.

[2] Totuşi, un scurt timp, el a crezut că este muzician. După ce a luat cîteva lecţii cu Sokolov şi cu Rimski-Korsakov, care nu l-a încurajat deloc, Diaghilev a scris muzica pentru o scenă din *Boris Godunov* şi a prezentat-o în 1894 în faţa unui auditoriu privat. Primirea a fost atît de glacială, încît el nu a mai repetat niciodată tentativa. În copilărie Diaghilev l-a cunoscut pe Mussorgski, însă compozitorul său preferat era Ceaikovski (L I F A R, *Serghei Diaghilev,* pp. 13 şi 40).



Scanned with OKEN Scanner

din mica aristocrație moscovită [1], decepționat în primele sale ambiții muzicale, el a manifestat excepționalele sale calități de animator mai întîi în domeniul picturii, organizînd expoziții și fondînd o revistă, *Lumea artistică*, care a apărut începînd din anul 1898 și pînă în 1904 și a jucat în Rusia un rol important. Cîtva timp a făcut parte din direcția teatrelor imperiale, dar nu s-a putut menține în această funcție, pe care a trebuit s-o părăsească după eșecul eforturilor pe care le-a depus pentru ca executarea decorurilor baletului *Sylvia* să fie încredințată unor pictori adevărați și nu obișnuiților meseriași specializați.

Incidentul este semnificativ. În revista *Lumea artistică*, care, cu toate că era consacrată în esență picturii, conținea și rubrici rezervate teatrului, muzicii etc., aproape că nu este vorba de balet — în orice caz, nu înainte de 1902. La început, Diaghilev nu va aborda acest domeniu de activitate decît pentru a-și lua revanșa după eșecul său cu *Sylvia*.

Diaghilev a făcut cunoștință cu Europa apuseană în 1906 — la început în calitate de organizator al unei expoziții, cu o „stagiune rusă", la Salonul de toamnă din Paris, iar apoi la Berlin. Mai ales la Paris, el și-a creat relații utile și interesul pentru arta rusă pe care a reușit să-l suscite i-a dat ideea de a-l extinde și asupra altor domenii în afara picturii, și în primul rînd asupra muzicii. Fără să mai stea mult pe gînduri, el a pregătit pentru anul următor, 1907, un ciclu de concerte la *Grand Palais*. Aceste cinci concerte au avut efectul unei revelații [2]. Un cîntăreț pînă atunci necunoscut, Feodor Șaliapin, a fost remarcat în mod deosebit în fragmente din *Cneazul Igor* și într-un act din *Boris Godunov*. De aici Diaghilev a tras concluzia că la Paris trebuie montată o operă rusă. El s-a întors la Petersburg pentru a pregăti premiera lui *Boris Godunov* la Opera din Paris, pentru anul 1908. După premieră, Mussorgski devenise la fel de celebru la Paris ca și Șaliapin. Și Diaghilev, mereu în căutare de noi formule, se întreba deja care va fi cea de-a patra stagiune rusă la Paris, după o stagiune de pictură, una de concerte și una de operă. Abia atunci s-a gîndit la balet.

În Rusia nu exista un balet rus. După cum a scris însuși Diaghilev [3], balerinii ruși erau formați în spirit francez și dansau baletul tradițio-

---

[1] După LIFAR, *Serghei Diaghilev*, 1954.

[2] În 1907 muzica rusă nu era chiar așa de necunoscută la Paris cum se crede în general: în această privință, v. foarte documentatul articol al lui André SCHAEFFNER, *Debussy și muzica rusă*, în *Mélanges Musique russe* de SOUVTCHINSKY. Însă ea era cunoscută mai ales de către muzicieni, cu titlu individual, iar nu de marea masă a publicului.

[3] LIFAR, *Serghei Diaghilev*, p. 152.



Scanned with OKEN Scanner

nal. Totuşi, el „remarcase printre cei mai tineri membri ai corpului de balet din Petersburg un fel de reacţie împotriva tradiţiei clasice menţinute cu atîta străşnicie de Petipa". Şi aventura îl tenta, pentru că ea constituia în ochii lui mijlocul de a-şi înfăptui visul, care era „să stabilească o legătură mai strînsă ca pînă atunci între cei trei factori principali", care erau în concepţia lui „muzica, desenul decorativ şi dansul".

Cu flerul său genial, care l-a făcut să-l „inventeze" pe Şaliapin pentru operă, Diaghilev a reuşit să formeze într-un timp record o echipă prestigioasă, în care străluceau Pavlova şi Karsavina, Fokin şi Nijinski în mijlocul unor decoruri în culori strălucitoare, semnate de Alexandre Benois, N. Roehrich sau Golovin.

La început, Diaghilev nu a avut timp să se gîndească la compozitori. Stagiunea din 1909 nu cuprindea decît fragmente de opere sau aranjamente muzicale, printre care, sub titlul *Silfidele,* figura o versiune revizuită a aranjamentului unor melodii de Chopin realizat cîndva de Glazunov sub titlul *Chopiniana.* Pentru a efectua această revizuire, Diaghilev a apelat, printre alţii, la un tînăr compozitor debutant numit Igor Strawinsky, care îl impresionase puternic ; iar pentru stagiunea următoare i-a comandat partitura unui nou balet. Astfel s-a născut *Pasărea de foc.* „Priviţi-l bine pe acest tînăr, — spunea Diaghilev în timpul unei repetiţii, — curînd, el va deveni celebru". Şi aşa s-a întîmplat. Acum, baletul rus îşi găsise funcţia integrală. Nu vom schiţa aici istoria lui, scrisă în chip magistral de Serge Lifar (care a fost unul din martorii şi actorii lui), după cum nu vom schiţa nici istoria baletului contemporan, care îşi vădeşte neîncetat vitalitatea. Poate că o datorează întorsăturii decisive pe care i-a impus-o Diaghilev, pe de o parte făcîndu-l să-şi recapete culoarea şi mişcarea, iar pe de altă parte, mai ales de la premiera din 1912 a baletului *Sărbătoarea primăverii,* aducîndu-i aminte muzicii de balet că ea trebuie să fie în primul rînd muzică.

După cum este lesne de închipuit, colaborarea între personalităţi atît de puternice cum erau acelea grupate în jurul lui Diaghilev nu putea să se desfăşoare fără nenumărate fricţiuni. Să ascultăm de exemplu, în legătură cu *Sărbătoarea primăverii,* ce spun balerinii despre compozitor :

„Nimic nu este mai opus dansului decît muzica domnului Strawinsky din prima perioadă . . . o partitură a domnului Strawinsky slăbeşte şi striveşte dansul ; ea îl înrobeşte, în loc de a-l înfrumuseţa ; pe de altă parte, dansul nu pune niciodată în valoare muzica domnului Strawinsky, cum o face pentru muzica lui Weber sau a lui Adam. Muzica lui Strawinsky este atît de frumoasă în sine, încît ea îşi este suficientă sie însăşi, şi dansul nu face decît să distragă atenţia auditoriului. Atingem aici un



Scanned with OKEN Scanner

punct important : de ce baletele cele mai bune nu sînt niciodată acelea care sînt aranjate pe cea mai frumoasă muzică ?“ [1]

Iată-l acum pe muzician vorbind despre balerini :

„Trebuie să spun imediat, cu toată sinceritatea, că ideea de a lucra cu Nijinski mă tulbura, cu toată camaraderia noastră şi cu toată marea mea admiraţie pentru talentul lui de dansator şi de mim. Ignoranţa lui în ce priveşte noţiunile cele mai elementare ale muzicii era flagrantă. Bietul băiat nu ştia nici să citească o partitură, nici să cînte la vreun instrument. Reacţiile sale muzicale şi le manifesta doar prin fraze banale sau repetînd ceea ce spunea anturajul său.

Neputînd descoperi la dînsul impresii personale, începeai să te îndoieşti de existenţa lor. Aceste lacune erau atît de grave, încît nu puteau fi compensate prin viziunile sale plastice, care erau uneori de o frumuseţe autentică. Astfel, temerile mele sînt lesne de înţeles. Dar nu aveam de ales“ [2].

Înconjurîndu-se de coregrafi, balerini, pictori şi muzicieni de prestigiu, Diaghilev a ştiut să realizeze, aşa cum a dorit, uniunea tuturor artelor care compun spectacolul de balet, imprimînd fiecăreia din ele, sub influenţa lui unificatoare, un impuls egal. Era de prevăzut că, după el, fiecare din aceste elemente se va strădui să „tragă plapuma de partea sa“, în detrimentul vecinului.

Muzica a încercat-o, transportînd în sala de concert cele mai prestigioase dintre partiturile sale de balet. Baletele lui Strawinsky, inclusiv *Sărbătoarea primăverii,* renunţau la „numere“, în sensul că muzica nu se întrerupea în cursul unui act, însă erau totuşi concepute sub formă de tablouri juxtapuse, independente din punct de vedere muzical. Căderea *Sărbătorii primăverii* a împiedicat ca în acelaşi an să fie ascultată o partitură mai austeră, care marca în muzica de balet o revoluţie la fel de profundă — *Peri* de Paul Dukas. Avînd de data aceasta, pe plan simfonic, o construcţie monolitică, ea trebuia să marcheze joncţiunea muzicii de balet cu un alt gen muzical, care pînă atunci înflorea numai în sălile de concert : poemul simfonic. Cînd Ravel i-a prezentat lui Diaghilev capodopera sa *Daphnis şi Chloe,* a devenit clar că scindarea este pe punctul să se înfăptuiască şi că triumful partiturii în cadrul concertului se va conjuga cu un eşec la fel de total pe scenă.

Riposta era inevitabilă : curînd, Serge Lifar a întreprins o campanie violentă în favoarea supremaţiei totale a „coreautorului“ şi a conceput un spectacol demonstrativ cu *Icar,* reducînd muzica la un rol de ritm de

---

[1] LIFAR, *Serghei Diaghilev,* pp. 209—210.

[2] STRAWINSKY, *Cronicile vieţii mele,* p. 89. V. o discuţie în jurul acestui pasaj în lucrarea de Françoise REISS, *Nijinsky sau graţia.*



Scanned with OKEN Scanner

acompaniament.[1] Jean Babilée a încercat, împreună cu Jean Cocteau, pentru *Tînărul şi moartea,* o experienţă şi mai îndrăzneaţă : să regleze un balet pe discuri de jazz şi, o dată coregrafia pusă la punct, să le substituie o muzică avînd un caracter cu totul diferit (*Passacaglia* de Bach).

Care va fi deznodămîntul acestui mic război ? Este probabil că, conform obiceiului, nu teoriile vor spune cuvîntul hotărîtor, ci valoarea părţilor care se înfruntă. Forţa baletelor ruse a constat în aceea că ele posedau în acelaşi timp mari coregrafi, mari dansatori, mari pictori şi mari muzicieni. La fel ca în faimoasa reţetă a mîncării de iepure : „Luaţi un iepure . . . "

[1] Lifar a indicat aceste ritmuri unui dirijor de la Operă, Szyfer, al cărui rol s-a limitat la a le scrie şi a le instrumenta numai pentru percuţie.

Scanned with OKEN Scanner

# ARCUȘUL LUI ÉDOUARD COLONNE, SAU DIRIJORUL

Dintre toți vizitatorii podiumului de concert, cel mai spectaculos este astăzi dirijorul. Încă în 1901, Debussy sublinia acest fapt cu o ironie bonomă :

„Duminica trecută, soarele era obraznic și irezistibil, părînd că își bate joc de orice tentativă de a asculta orice fel de muzică. Orchestra filarmonică din Berlin, sub conducerea domnului A. Nikisch, a profitat de aceasta pentru a-și da primul concert... Toate urechile faimoase și atente cîte există la Paris erau acolo, în special straniile și scumpele doamne. Acesta este cel mai bun „public bun", pentru cei ce știu să se servească de el ; aproape că este suficientă o atitudine elegantă sau o șuviță de păr rebelă și romanescă, pentru ca entuziasmul lui să fie asigurat".

Mulți oameni ar fi surprinși aflînd că această „meserie" glorioasă este și ea, sau aproape, o invenție a secolului XIX și că „cel ce bate măsura", cum i se spunea fără deferență în secolul clasicismului, nu a fost multă vreme decît un meseriaș care face o treabă utilă fără ca sala să acorde cea mai mică atenție gesticulației lui. Pe culoarele Operei au fost multă vreme expuse afișe din secolul trecut, în care numele dirijorului nici nu era măcar menționat. Poate că antichitatea a cunoscut totuși șefi de orchestră, dar de un gen cu totul particular. Basoreliefurile egiptene ne prezintă frecvent scene muzicale unde, față în față cu executanții, este instalat un personaj care îi privește într-o atitudine stranie. Adesea, el le face semne cu mîna, ținînd arătătorul îndoit. După ipoteza marelui egipto-muzicolog H. Hickmann, acesta este un adevărat „sufler" muzical, a cărui chironomie [1] indică, prin intermediul unor semne con-

[1] Arta de a ghida interpreții prin mișcări convenționale ale mîinii sau ale degetelor (N. trad.).

venţionale, nota care trebuie executată (fig. 13). În fond, el este strămoşul acelei pedagogii devenite la modă în şcoli în secolul trecut datorită lui Maurice Chevais şi practicate încă pe alocuri, conform căreia, după cum profesorul îşi ducea mîna la frunte, la bărbie sau la piept, copiii răspundeau *do, fa* sau *sol*. Fără îndoială, aceasta a fost, cel puţin în parte, pedagogia solfegiilor în evul mediu. „Mîna muzicală", atît de

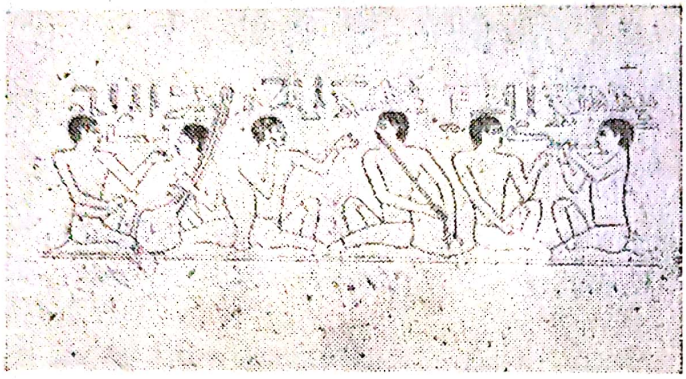


Fig. 13. Chironomie egipteană.

des reprodusă în manuscrise pînă în secolul XVI (fig. 14) şi a cărei invenţie îi este atribuită faimosului Guido d'Arezzo din secolul XI, nu are altă utilizare posibilă. După un traseu în spirală destul de complicat, elevii învăţau că prima falangă a degetului mare reprezintă „gamma", prima notă a „gamei", şi aşa mai departe. Astfel, arătîndu-le succesiv elevilor diferite părţi ale mîinii, li se putea „dicta" progresiv melodia pe care o aveau de învăţat.

Totuşi, nu se pare că această metodă ar fi depăşit — ca şi la faraoni — stadiul pedagogic. Pe cît se pare, corurile executau *cantus planus*, şi cu atît mai mult muzica laică, fără să fie dirijate.

Însă, o dată cu apariţia polifoniei, a fost necesar să se recurgă la cineva care să regleze ansamblul. La început, lucrările polifonice le erau destinate numai soliştilor. Pentru coordonarea cîntatului, era suficient pentru fiecare executant „să simtă coatele vecinului", în înţelesul propriu al cuvîntului. Chiar şi în zilele noastre, cîntăreţii populari care, la unele popoare, practică polifonia, procedează la fel : stau lipiţi unii de alţii, se privesc la începere şi se „simt" reciproc pe parcurs. Cînd aceasta nu este suficient, muzicanţii noştri populari regăsesc spontan o veche metodă datînd încă din antichitate, atît de firească încît profesorii moderni care predau un instrument oarecare nu reuşesc adesea decît cu mare greutate să-i împiedice pe elevi să o aplice instinctiv : ei bat măsura cu piciorul.

Ştim efectiv că acesta era, la antici, principiul baterii măsurii, astfel încît unitatea ritmică a versului în metrica antică mai continuă încă să fie numită „picior". Kitharedul grec este reprezentat de cele mai multe



Scanned with OKEN Scanner

ori cu picioarele goale [1] ; însă emulul său roman purta adesea la talpa încălţămintei un fel de plăcuţă cu şarniere, care îi permitea să marcheze măsura în mod foarte audibil : *scabellum,* al cărui clinchet îl face pe naivul Quintilian (*De musica,* I, 12) să scoată exclamaţii de admiraţie : iată ce artist admirabil ; nu numai că se dedublează cîntînd din gură şi

Fig. 14. Mîna armonică a lui Guido d'Arezzo.

[1] Totuşi se presupune, aşa cum face şi J. J. Rousseau în articolul *A bate măsura* din *Dicţionarul* său, că *kroupeza* greacă era echivalentă cu *scabellum* roman.

la instrumentul său, dar chiar se „triplează", cîntînd în acelaşi timp, cu ajutorul piciorului, la un instrument suplimentar !

Prima descriere a unui „şef de orchestră" sau, cel puţin, a dirijorului unui ansamblu vocal a fost făcută în jurul anului 1275 de un preot din Périgord, Élie Salomon [1]. El ne zugrăveşte, în tratatul său de muzică, pe cei patru cantori însărcinaţi să execute o lucrare polifonică la patru voci, probabil un *organum* sau un *conductus*. Ei se află în strana corului, în odăjdii de mătase, unul lîngă altul la acelaşi pupitru. În centru se află cîntăreţul însărcinat să conducă ansamblul — fără îndoială un *tenorista* [2]. Cu o simplă îndoire a degetului, el marchează fiecare diviziune a timpilor [3]. De asemenea, el veghează asupra echilibrului vocilor şi nu se sfieşte să se oprească din cînd în cînd pentru a se apleca spre vecinul său din dreapta sau din stînga, spunîndu-i la ureche : „Cîntă mai tare" sau : „Cînţi prea tare !".

Trebuie subliniată importanţa acestei concepţii vechi a „bătăii" : timpii nu sînt grupaţi în ansambluri de 2, 3 sau 4, ca în „măsurile" noastre clasice ; fiecare timp este marcat individual într-o succesiune de „bătăi din deget" identice, cum o face încă învăţătorul care bate timpii

---

[1] GERBERT, *Scriptores*, III.

[2] Termenul nu desemnează cîtuşi de puţin pe un cîntăreţ cu voce de tenor, ci pe „acela care cîntă partida principală", numită în franceză *teneur* (în latină *tenor*), pentru că rolul ei este să susţină (*tenere*) discantul. Cum s-a ajuns de la acest înţeles la cel actual al cuvîntului *tenor*, care s-a crezut că derivă de la cuvîntul italian *tenore* ?

Este o întreagă poveste. La început, „tenorul" nu este o ţesătură diferită de celelalte, ci, după cum am văzut, este „vocea care susţine discantul". Încrucişările sînt numeroase, dar în general tenorul se scrie *sub* discant : aşadar, în principiu, este vocea inferioară. În secolul XIV, sub tenor se mai adaugă o nouă partidă numită *contratenor*, care, de altfel, era adesea instrumentală. Astfel, tenorul a devenit (şi a rămas) cea de-a doua linie a partiturii, deasupra vocii grave. Partea curioasă este că partida superioară, numită normal *triple* (*triplum*) în lucrările polifonice pe trei voci, a continuat să se numească la fel şi după ce a devenit vocea a patra, datorită adăugării contratenorului ; în secolul XVII vocile acute mai erau încă numite uneori *triple*, iar în Anglia violele cele mai înalte s-au numit *treble* pînă la dispariţia lor.

Abia în secolul XVI numele partidelor, aflat la început în funcţie de originea lor istorică (*contratenor, tenor, motetus, triplum*), va ajunge să evoce ţesătura lor (*bassus, tenor, altus, superius*). Singurul care se va menţine din vechea nomenclatură va fi cuvîntul tenor, dar îşi va schimba şi el înţelesul în mod corespunzător, desemnînd ţesătura partidei respective, iar mai tîrziu însuşi timbrul vocii căreia i se încredinţează această partidă.

[3] Acesta este *flexus digitalis* despre care vorbeşte şi Aelred în anul 1150, în textul citat în p. 172 şi în care, în mod naiv, Combarieu a crezut că vede originea expresiei *chanson de geste !*



Scanned with OKEN Scanner

fie lovindu-şi palmele una de alta, fie lovind cu rigla în masă sau în pupitru. În asemenea cazuri nu se numără, de exemplu, 1, 2, 3, 1 . . . ci 1, 1, 1, 1 . . . Adesea această bătaie unică este marcată prin mici lovituri discrete ale mîinii în pupitru [1]. Acesta este *tactus,* principiu esenţial al oricărei „măsuri" vechi [2]. Nu a fost cunoscut vreun altul pînă în secolul XVIII şi vom vedea imediat că rămăşiţe ale lui s-au menţinut pînă în zilele noastre.

Într-adevăr, „măsura" actuală nu şi-a căpătat sensul din ziua de azi decît prin derivare, după cum se va vedea în volumul următor. De altfel, în evul mediu ansamblurile instrumentale nu sînt niciodată „dirijate" : instrumentiştii se privesc unii pe alţii, sau mai curînd se uită la unul din ei, care îi conduce pe ceilalţi. O miniatură din secolul XV, extrasă din diurnalul lui René II de Lorena, este semnificativă. David agită nişte clopoţei, concertînd cu doi muzicanţi, dintre care unul cîntă la psalterion, iar celălalt la violă. Cu toate că David poartă peste pălărie o coroană regală, el face ca şi executantul la violă : îl priveşte atent pe cîntăreţul din psalterion, care, aplecat peste instrumentul său, cîntă la el şi în acelaşi timp conduce ansamblul. În partea dreaptă a desenului sînt reprezentaţi cîntăreţii vocali, în faţa unui pupitru. Unul din ei se detaşează şi ţine mîna pe marginea inferioară a acestuia. El marchează probabil *tactus* printr-o serie de mici lovituri.

Originea „baghetei" dirijorului se explică în felul următor. Cînd, în secolul XVIII, Opera a mobilizat un număr enorm de instrumentişti şi de cîntăreţi solişti sau corişti, care, datorită adîncimii scenei, trebuiau conduşi de la o depărtare considerabilă, problema care se punea era aceea de a le transmite la distanţă bătăile repetate ale *tactus*-ului (care tocmai în acea perioadă începea să fie înlocuit cu „măsura").

Deci la început bagheta a avut probabil ca primă raţiune a existenţei sale, atît la teatru cît şi în biserică, foarte prozaica nevoie de a lovi mai

---

[1] Se crede că miniatura din planşa XXII-a îl reprezintă pe Ockeghem „dirijînd" corul bisericii Saint Martin din Tours. Dar, dacă este aşa, care din personaje e Ockeghem ? Cel care ţine mîinile pe pupitru este un cîntăreţ foarte tînăr, care nu se distinge prin nimic altceva. Un altul, ceva mai puţin tînăr, stă cu mîna pe umărul acestuia, gata să-i corecteze greşelile. Un al treilea, în planul al doilea, are şi el o mînă pe pupitru. Dimpotrivă, personajul cel mai important din grup, mai în vîrstă şi purtînd glugă şi ochelari, stă ceva mai în spate şi pare că-i supraveghează pur şi simplu pe ceilalţi. Dacă acesta este Ockeghem, trebuie să tragem concluzia că este vorba de o lecţie de dirijat în „tactus" şi nu de o execuţie dirijată de către maestru.

[2] Asupra importanţei *tactus*-ului în problemele ritmicii vechi v. diferite articole scrise pe acest subiect de către Antoine Auda. . .



Scanned with OKEN Scanner

tare în pupitru, astfel încît cîntăreţii să audă mai bine, din fundul scenei sau al tribunei, zgomotul timpilor. Dacă bagheta nu făcea suficient zgomot, remediul era simplu : dirijorul lua un baston mare, cu care izbea în duşumea, ca paznicul bisericii mînuindu-şi halebarda. Lully, dirijînd *Te Deum*-ul său în biserica Feuillants la 8 ianuarie 1687, s-a lovit atît de tare la picior cu un instrument de acest fel, încît s-a declarat o gangrenă, care i-a provocat moartea după cîteva săptămîni.

Partea proastă era că, dacă datorită acestei metode cîntăreţii „auzeau" foarte bine măsura, publicul o auzea la fel de bine. J. J. Rousseau, în 1767, se plînge cu causticitate de acest lucru : „Cîte urechi nu sînt şocate, la Opera din Paris, de zgomotul neplăcut şi continuu pe care îl face cu bastonul său cel ce bate măsura şi pe care Micul Profet [1] îl compară în chip spiritual cu un pădurar care taie copacii !" [2]

Acest mod de a proceda a avut zile grele : muzeul Conservatorului posedă bagheta pe care o folosea Offenbach la teatrul Bouffes-Parisiens. Lemnul, foarte tare, este presărat cu nenumărate ştirbituri mici : sînt semnele loviturilor cu care maestrul operetei din timpul celui de-al doilea Imperiu bătea măsura pe marginea pupitrului său . . .

Totuşi, se căuta de multă vreme o metodă mai discretă de a marca măsura. Însuşi Rousseau ne avertizează în 1767 că acest obicei barbar nu mai este practicat decît la Opera din Paris, şi adaugă cu răutate : „Opera din Paris este singurul teatru din Europa unde se bate măsura, dar nu se respectă. Peste tot în altă parte ea este respectată fără a fi bătută".

De cele mai multe ori era folosit un sul de hîrtie ţinut pe la mijlocul său cu toată mîna (pl. XXII b). În acest caz, se descria în mod uniform de la stînga la dreapta şi de la dreapta la stînga un arc de cerc analog cu gestul spălătorilor de geamuri. Aceasta a fost pînă de curînd o tehnică practicată frecvent de către dirijorii corurilor bisericeşti : în copilăria mea, am cîntat într-un cor dirijat în acest mod. Singura diferenţă era că sulul de hîrtie fusese înlocuit cu un baston cilindric şi greu, măsurînd mai mulţi centimetri în diametru. Uneori mai pot fi găsite bastoane din acestea, destinate să fie ţinute de mijloc cu toată mîna, confecţionate din abanos, din lemn de merişor sau chiar din marmură şi ornate la centru şi pe margini cu plăci din alamă sau din argint ; pe acestea figurează adesea o dedicaţie gravată, adresată aceluia care le întrebuinţa, căci ele erau oferite frecvent ca o mărturie de afecţiune sau de recunoştinţă.

---

[1] Aluzie la un pamflet de GRIMM şi DIDEROT, *Micul profet din Boehmischbroda* (1753).

[2] *Dicţionar de muzică*, art. *A bate măsura*.



Scanned with OKEN Scanner

Maniera actuală de a bate măsura conform unei semiografii [1] convenţionale şi standardizate, după care primul timp se bate totdeauna în jos, nu a fost la început decît o convenţie solfegică [2]: aşa cum am văzut, bătaia reală era mai ales laterală, afară de cazul cînd era o succesiune de lovituri.

Faptul însuşi de a grupa timpii în măsuri nu a devenit posibil decît atunci cînd însăşi noţiunea de „măsură", notată grafic prin bare, a invadat solfegiul în cursul secolului XVII. Rousseau ne informează că „muzicienii francezi nu bat măsura ca italienii. Aceştia, în măsura de patru timpi, bat succesiv primii doi timpi şi-i marchează în sus pe ceilalţi doi. La fel, în măsura de trei timpi ei bat primii doi, iar pe al treilea îl marchează în sus. În schimb, francezii nu bat niciodată decît primul timp şi-i marchează pe ceilalţi prin diferite mişcări ale mîinii spre dreapta sau spre stînga" [3]. Brossard precizează că în măsura de trei timpi, pe care o numeşte *tripola* [4], primul timp „se face lăsînd mîna în jos, al doilea deviind-o puţin, al treilea ridicînd-o" — ceea ce mai este încă modul în care procedăm noi.

Totuşi, fie că era folosit bastonul lung, sulul de hîrtie sau cilindrul din alt material, bătaia măsurii de către „conducătorul capelei" (*maître de chapelle*) [5] era departe de a constitui o regulă. Ea nu era folosită decît în ocaziile cînd numărul mare de executanţi necesita o prezenţă unificatoare, afară de cazul cînd „cel ce bătea măsura" era un simplu auxiliar ocazional, de exemplu pentru descifrarea unei partituri [6].

---

[1] Semiografie — notare prin semne (N. trad.).

[2] Convenţie al cărei transfer ulterior în tehnica dirijatului este foarte discutabil pe planul eficacităţii impulsiei ritmice. Instinctiv, sprijinul se dă prin ridicare... şi pe bună dreptate.

[3] *Dicţionar de muzică* art. *A bate măsura.* Trebuie remarcat că „maniera franceză" este singura predată în zilele noastre, dar că nu este lucru rar să vedem, în practică, metoda italiană reapărînd în mod instinctiv.

[4] „*Tripola,* sau *Tripula,* sau mai scurt *Tripla* nu se găseşte nici ea decît în Cărţile de Muzică şi nicidecum la Autorii care au pretenţia că folosesc un limbaj pur. Ea este ceea ce Vechii Gali numeau *Triplat,* iar modernii numesc *Triple* sau măsură ternară". *Dicţionar de Muzică,* 1703, p. 194.

[5] Trebuie amintit că acest termen, care astăzi nu se întrebuinţează decît pentru biserici, era curent pînă în secolul XVIII pentru orice conducător al unei instituţii muzicale, fie laice, fie religioase. În limba germană se mai întrebuinţează încă cuvîntul *Kapellmeister* într-un înţeles foarte general, iar primul violonist al orchestrei poartă titlul de *Konzertmeister.* Vom vedea imediat pentru ce.

[6] A se vedea de exemplu pitoreasca povestire a lui J. J. Rousseau despre descifrarea primelor sale încercări de compoziţie şi despre rolul pe care l-a jucat el însuşi cu această ocazie, după ce a pus mîna cu curaj pe un sul de hîrtie.

Cel mai adesea, cel puţin atîta timp cît basul continuu şi-a exercitat tirania, conducătorul capelei, stînd la clavecin, dirija pe muzicanţii pe care îi avea în grijă doar prin cîte un semn din cap în momentele esenţiale, deoarece era mai înainte de toate unul dintr-ai lor [1].

Un tablou care astăzi este celebru (pl. XXXI a) înfăţişează o scenă dintr-o operă comică de Haydn, *L'Incontro Improviso* (*Întîlnirea neaşteptată*), reprezentată la castelul Esterhaz [2]. Vedem aici în toate detaliile nu numai scena, ci şi orchestra, ceea ce ne arată „pe viu" aspectul unei mici fose de teatru din 1775. Cei 15 muzicanţi, cu excepţia contrabaşiştilor şi a clavecinistului [3], sînt aşezaţi în anfiladă, unii cu spatele, alţii cu faţa la scenă, de o parte şi de alta a unicului pupitru continuu cu dublu versant. Toţi au astfel vederea liberă lateral, spre grupul clavecin-başi. Haydn se află la clavecin ; el îi are astfel pe muzicanţi înşiraţi în faţa sa şi îi poate dirija prin mişcări din cap. În spatele lui şi urmărind după aceeaşi partitură se află un violoncelist şi doi contrabaşişti, care pot astfel asigura, de-a lungul întregii partituri, atît basul continuu care acompaniază recitativele, cît şi başii din *tutti*.

Într-adevăr, în orice stil de operă pînă în secolul XIX, numai o parte, şi anume ariile şi corurile, este supusă măsurii.

Tot ceea ce ţine mai mult sau mai puţin de stilul recitativului nu poate asculta în mod logic de bătaia măsurii, căci în acest caz muzica scrisă nu este decît o notaţie aproximativă şi ceea ce se urmăreşte în execuţie este reconstituirea muzicală a frazei vorbite în mişcarea scenică, de unde decurge o extremă libertate a ritmului [4].

---

[1] Această tehnică a fost reintrodusă cu succes de Bruno Walter, dar a rămas o excepţie.

[2] Originalul îi aparţine lui V. E. Pollak, la Viena. Tabloul a fost reprodus pentru prima dată de H. WIRTH în analiza operei *Orfeu şi Euridice* de Haydn, recent regăsite (Haydn Society, Boston), iar în Franţa în *Vie musicale*, Nr. 8, iulie-august 1951, p. 5. De atunci, el a fost reprodus frecvent. S-a executat după el şi o machetă expusă la Rohrau, în casa în care Haydn a văzut lumina zilei.

[3] Pe cît se pare, 5 viori prime, 5 viori secunde, 3 viole şi 2 oboaie. Se poate însă presupune că orchestra se prelungeşte dincolo de limitele tabloului, în dreapta aflîndu-se cornii, iar în stînga fagoturile. Cf. D. BARTHA şi L. SOMFAI, *Haydn als Opernkapellmeister* (*Haydn, dirijor de operă*), Budapesta, 1960, p. 48.

[4] Vedem aşadar ce eroare colosală comit dirijorii ignoranţi care „conduc" recitativul „mergînd în măsură", cîntăreţii care îl învaţă solfegic, fără a marca diferenţa de stil faţă de arie şi profesorii care, cel puţin în Franţa, au lăsat să se piardă tradiţia recitativului. Din fericire, ea se păstrează în Italia şi la Viena.



Scanned with OKEN Scanner

Puţin cîte puţin, în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului XVIII, clavecinul a dispărut din orchestră [1]. Basul continuu a devenit o simplă amintire. Totodată, dirijorul a părăsit clavecinul şi s-a instalat la pupitru [2]. Funcţia de dirijor a devenit atunci într-un fel vîrful ierarhiei în promoţiile de instrumentişti. Astfel Kreutzer, căruia Beethoven i-a dedicat faimoasa sonată, a trecut în 1816 la Operă de la rangul de violonist solist la acela de dirijor secund, iar apoi de prim dirijor [3]. Locul lui de violonist solist a fost ocupat de Habeneck, care a devenit apoi la rîndul său dirijor la *Societatea Concertelor Conservatorului.* Pînă la sfîrşitul secolului XIX, pupitrele cele mai prestigioase au fost ocupate exclusiv

---

[1] La Opera din Paris actul lui de deces a fost întocmit la 26 ianuarie 1770, cu ocazia inaugurării celei de-a doua săli de la *Palais Royal,* cu o reluare a operei *Zoroastru* de Rameau. De atunci, locul lui a fost ocupat de contrabasuri (GRIMM, *Corespondenţă literară,* februarie şi iunie 1770, ed. Tourneux VIII, p. 450 şi IX, p. 60. Cf. de asemenea *Memorii secrete* din 26 ianuarie 1770).

[2] Totodată, putem observa cu cîtă grijă evită Gluck — unul din primii compozitori care şi-au orchestrat toate recitativele — ca o frază vocală de recitativ să coincidă cu o mişcare orchestrală în tempo obligat, astfel încît dirijorul să-l poată totdeauna *aştepta pe cîntăreţ la sosire,* lăsîndu-i libertatea cuvîntului. De exemplu, la reluarea operei *Orfeu* de Gluck în 1959 a fost penibil să simţim cum admirabila Rita Gorr era mereu presată de un şef de orchestră care posedă mari calităţi, dar a cărui baghetă continua implacabil să bată al său 1 — 2 — 3 — 4, fără a-i lăsa cîntăreţei nici măcar timpul necesar pentru a respira în timpul recitativelor. Cînd vor înţelege oare cîntăreţii şi dirijorii în Franţa că recitativul, în teatrul liric, este un stil deosebit care se studiază şi se lucrează cu optica teatrului şi care nu are nimic de-a face cu „regulile" stupide ale d-lui Danhauser ?

[3] Trebuie amintit că la teatrele de operă dirijorul era plasat adesea nu între public şi orchestră, ca în zilele noastre, ci cu faţa spre scenă, pentru a-i urmări mai bine pe cîntăreţi fără a se îngriji prea mult de detaliile orchestrei care, plasată în spatele lui, îl urma la rîndul ei cum putea. Dicţionarul lui Riemann, în versiunea sa franceză revizuită din 1930, mai dă încă planul acestei aşezări la articolul *orchestră,* fără a releva caracterul ei arhaic. Pînă în 1901, la Opera din Paris dirijorul era instalat într-un fotoliu în mijlocul orchestrei. Am auzit de la Henri Büsser că Paul Vidal, astfel plasat, le dădea intrarea instrumentiştilor situaţi în spatele lui agitîndu-şi coatele ca pe nişte aripi de porumbel şi că chiar el a fost acela care a reuşit să facă să dispară această postură dezagreabilă. El povesteşte că a cerut un taburet turnant pentru a se putea întoarce la nevoie, dar că Messager, în loc de a i-l acorda, a înţeles că este necesar să-l plaseze pe dirijor între public şi orchestră, la locul lui actual. În ce priveşte obiceiul de a-l aplauda pe dirijorul de operă la apariţia lui în fosa orchestrei, acesta este de dată şi mai recentă. În tinereţea mea, aceasta mai era încă o dovadă de stimă excepţională, care se acorda numai la ocazii mari şi doar la începutul ultimului act.

Scanned with OKEN Scanner

de dirijori ieşiţi din rîndurile membrilor orchestrei şi care nu au avut niciodată vreo altă pregătire în specialitatea lor decît experienţa acumulată în calitate de executanţi [1], afară de cazul că meseria de dirijor era practicată de compozitori care, ca Beethoven sau Berlioz, urcau ocazional pe podium pentru a-şi dirija lucrările, fără să fi studiat nicăieri, nici ei, o tehnică specială a dirijatului.

O gravură foarte curioasă, care, pe cît ştiu, încă nu a fost niciodată reprodusă, şi care se află la muzeul Berlioz de la Côte-Saint-André, simbolizează tocmai această concepţie. Ea datează din anul 1887 şi îl reprezintă pe Édouard Colonne la pupitrul său de dirijor. El nu dirijează cu o baghetă, ci cu arcuşul său de fost violonist. Şi totuşi în acea perioadă întrebuinţarea baghetei de dirijor era generalizată. Ea căpăta de altfel forme din cele mai curioase. Berlioz a făcut într-o zi unul din acele gesturi teatrale pentru care avea o predilecţie deosebită : i-a dat lui Mendelssohn bagheta sa, primind-o în schimb pe a lui, şi a celebrat evenimentul într-o scrisoare în stilul lui Fenimore Cooper : „Mare căpetenie, primeşte tomahawkul meu . . . " Trofeul, păstrat astăzi la Muzeul Conservatorului, seamănă cu un fel de ciolan confecţionat din carton, gol înăuntru şi umflat la cele două capete. O baghetă de onoare, înmînată lui Saint-Saëns la Alger, are o lungime de aproape 40 de centimetri. Altele (dintre care unele mai sînt folosite încă şi în ziua de astăzi) se termină cu o bilă mare de plută, destinată să fie ţinută în palmă. Greutatea medie a acestor obiecte variază de la 50 la 200 de grame, în timp ce unele baghete actuale nu cîntăresc mai mult de 15 grame.

Dirijorul profesionist, care şi-a învăţat meseria ca atare şi care nu a exercitat vreodată o alta, a apărut probabil pentru prima dată în Germania, cu Mottl şi alţi cîţiva dirijori wagnerieni — dar nu toţi. Şi abia de vreo douăzeci sau treizeci de ani această concepţie a început să pară firească în Franţa : Habeneck, Colonne, Lamoureux fuseseră violonişti ; Pasdeloup, pianist ; Monteux cîntase la violă ; Philippe Gaubert, la flaut ; Pierné şi Paray fuseseră laureaţi ai Marelui premiu al Romei la compoziţie. La Conservator clasa de dirijat a fost creată abia în 1914 şi nu a fost încredinţată la început unui dirijor de profesie, ci unui compozitor — lui Vincent d'Indy. Ea a fost considerată pînă în anul 1943 ca o clasă anexă, destinată doar elevilor de compoziţie.

---

[1] Şi în zilele noastre se întîmplă adesea ca dirijori din cei mai buni să fie ieşiţi din rîndurile membrilor orchestrei şi experienţa lor de executanţi sau de compozitori este desigur pentru ei un ajutor preţios. Însă acum este vorba de un cumul de tehnici diferite, pe cînd pînă în secolul trecut se credea că talentul manifestat de o parte a barierei este suficient pentru a se putea trece de cealaltă parte a ei, fără altă pregătire.



Scanned with OKEN Scanner

Difuzarea discului şi mai ales a microsionului, facilitînd considerabil efectuarea confruntărilor, a imprimat un nou avînt cultului şefului de orchestră. În zilele noastre nu se mai vorbeşte de *Simfonia a cincea* de Beethoven, ci de *Simfonia a cincea* de Karajan sau Furtwängler. Nu se ştie ce ar fi gîndit despre aceasta autorul. Oricine cunoaşte acea gravură fantezistă de la sfîrşitul secolului XIX, reprezentînd la pupitru, între două lumînări, pe un Beethoven cu părul vîlvoi, cu privirea rătăcită, agitîndu-şi braţele într-o mişcare dezordonată. Ca o ilustrare a celeilalte extreme, autorul cărţii de faţă posedă o amuzantă gravură de epocă (pl. XXXII a), după Dantan, înfăţişîndu-l pe Habeneck, admirat de toată lumea — printre alţii, de Wagner — pentru felul cum dirija simfoniile maestrului de la Bonn. El este reprezentat din spate, bine înfipt pe picioarele sale încălţate cu ghete solide, dintre care una are vîrful ridicat, ca şi cînd dirijorul şi-ar marca singur măsura, în timp ce un braţ îndoit într-un gest de ciomăgaş ţine cu toată palma o enormă baghetă conică. O batistă atîrnă din pulpanele fracului său [1], în mîna stîngă el ţine foile partiturii şi atitudinea lui evocă mai curînd pe aceea a unui sergent de stradă decît pe a unui mim coregrafic [2].

Cele două imagini par a fi făcute anume pentru a ilustra o frumoasă satiră pe care am descoperit-o într-o mică revistă policopiată, *Les Harmoniques de Port-Royal*, şi care, în fond, ne oferă descrierea foarte exactă şi prea puţin caricaturizată a celor două puncte extreme din istoria şefului de orchestră :

„Ideea că dirijorul este pur şi simplu un domn care le dă instrumentiştilor semnalul de pornire şi apoi nu face nimic altceva decît să bată

---

[1] Este cunoscută povestea celebră, popularizată în *Memoriile* lui Berlioz, după care, în momentul cel mai important al execuţiei *Recviemului* la Domul Invalizilor, aceea unde cele patru fanfare urmează să execute *Tuba mirum*, Habeneck ar fi pus jos bagheta pentru a lua, foarte liniştit, o priză de tabac. Berlioz ar fi sărit atunci pe estradă şi i-ar fi smuls bagheta pentru a da intrarea alămurilor în locul lui. Anecdota este evident falsă, după cum a demonstrat Boschot. Nici o dare de seamă a epocii nu menţionează un scandal atît de săritor la ochi ca deposedarea în public a unui dirijor de bagheta sa şi Berlioz i-a adresat lui Habeneck, a doua zi după concert, o scrisoare plină de căldură, în care, bineînţeles, nu este vorba de nimic de felul acesta. Dar dacă aceasta este doar o calomnie răutăcioasă, ea a devenit posibilă numai deoarece concorda în mod verosimil cu felul cum cel interesat conducea orchestra, şi poate că nu numai el, ci şi alţi dirijori ai vremii, cu excepţia năvalnicului Berlioz.

[2] Este cunoscută gluma cu „bunul sălbatic" care este dus pentru prima dată la un concert simfonic şi care face următoarea reflexie : „Ceea ce mă miră cel mai mult este să văd cîţi muzicanţi trebuie să se deranjeze la dumneavoastră pentru a-l face să danseze pe un singur ins".

măsura cu o baghetă, încă nu a fost extirpată din multe minți. O altă opinie extremă poate fi formulată după cum urmează : dirijorul este un fel de artist de varieteu, a cărui misiune este să ofere un număr, agitîndu-și brațele și podoaba capilară, schițînd pași de dans și scuturîndu-și pumnii, număr în care este acompaniat de zgomote orchestrale adecvate. Adevărul nu se situează între aceste două extreme, ci cu totul în altă parte".

Concluzia este justă. Dar, în definitiv, „șeful de orchestră" modern nu e oare, pe drept cuvînt, mai prestigios decît vechiul și anonimul „bătător al măsurii" ?

Scanned with OKEN Scanner

# PĂLĂRIA LUI BEETHOVEN, SAU COMPOZITORUL

Dacă veţi căuta într-un dicţionar al limbii franceze vechi cuvîntul *compositeur* (compozitor), îl veţi găsi, ce e drept, însă cu un înţeles foarte diferit de cel din zilele noastre : „acela care aplanează un diferend". În ce priveşte accepţia muzicală, absenţa acesteia are o raţiune peremptorie, şi anume, absenţa conceptului însuşi. Dacă nu ne-am teme să emitem un paradox, am putea spune că acest concept, aşa cum îl înţelegem noi, este o invenţie a romantismului.

Să fim înţeleşi : este foarte evident că, de cînd există muzica, această muzică a fost concepută de cineva ; mai mult decît atît — nume de compozitori jalonează istoria muzicii începînd încă din antichitate, deoarece, de exemplu, multe din piesele notate care ne-au rămas de la grecii antici îi sînt atribuite lui Mesomedes din Creta. Însă trebuie să recunoaştem că nimeni nu se interesează cu adevărat de ei : ei sînt nişte furnizori care cad pradă uitării.

În zilele noastre, trăim sub dominaţia tiranică a notei scrise şi aceasta denaturează toate concepţiile noastre în legătură cu un trecut în care hîrtia cu portative şi strămoşii acesteia au fost la început necunoscuţi, iar apoi nu au jucat decît un rol foarte secundar de ajutoare ale memoriei şi pe urmă de scheme mai mult sau mai puţin sumare şi nu s-au erijat în dictatori intransigenţi decît în primii ani ai secolului nostru.

De-a lungul întregii perioade a monodiei şi chiar la începuturile polifoniei, Nota Scrisă nu există pentru compozitor. O „compoziţie" nu este decît o improvizaţie care, fiind socotită deosebit de reuşită, a fost fixată în memorie. Unele din ele, cînd par să o merite, sînt învăţate de alţii, numai după ureche [1]. Ele devin o „melodie tradiţională". Cei care le

[1] Eschil cîntă în faţa choreuţilor pentru a-i învăţa muzica pe care a conceput-o pentru corurile sale ; Plutarc ne povesteşte chiar că el s-a supărat într-o zi pentru că unul din ei a rîs, auzindu-l cîntînd în modul mixolidic. Cf. H. MARROU. *Melographia.*

repetă nu se sfiesc să le modifice uneori, conştient sau nu, în mod liber sau conform unor reguli ale structurii care fac şi ele parte din „tradiţie". Astfel s-a format, după cum se ştie, „cîntul popular". Însă muzica „savantă" nu s-a deosebit cu nimic de acesta un timp foarte îndelungat. Melodiile cu caracter ritual sau religios sînt singurele sau aproape singurele care au păstrat, pînă la un punct, o fixitate relativă, datorită respectului faţă de caracterul lor liturgic sau magic. Dacă cineva notează o melodie, o face ulterior, după ce a fost compusă oral.

Este aproape sigur că nimeni nu a „compus" niciodată pe hîrtie înainte de începutul secolului XII. Vom vedea în volumul următor că însăşi noţiunea de notaţie muzicală, atunci cînd exista, nu se preta la o asemenea utilizare. Compozitorul se confunda pe de-a-ntregul cu interpretul şi onorurile îi erau destinate în primul rînd în această calitate.

De altfel, de ce ne-ar surprinde prea mult o asemenea stare de lucruri ? Jazzul sau „varieteul" oferă ochilor noştri un tablou echivalent. Fără îndoială, numai cîţiva obişnuiţi ai concursurilor „Quitte ou double" [1] ar putea numi pe obscurii autori ai melodiilor celor mai celebre, în timp ce toată lumea cunoaşte numele vedetelor care le lansează sau pe ale marilor *jazzmeni* care le reiau pe cont propriu şi le rearanjează după împrejurări.

Am urmărit în capitolul XVII această identificare primitivă a muncii componistice cu „prima execuţie" a lucrării. S-a întîmplat uneori — mai ales în antichitate — ca numele autorului-interpret să se păstreze în această dublă calitate. La începutul evului mediu, acest lucru nu se întîmplă niciodată. De exemplu, în repertoriul gregorian numele autorilor ne sînt uneori transmise. Am văzut însă în capitolul III că acestea nu sînt niciodată altceva decît numele „textierilor". Faimosul anonimat al constructorilor de catedrale a fost uneori spulberat ; niciodată însă acela al nenumăraţilor compozitori ai acelui admirabil tezaur care este cîntul gregorian.

A fost nevoie aproape de o întîmplare pentru ca primii maeştri polifonişti să fie exceptaţi de la această regulă. Lucrările lor — *organum, conductus, motete* — sînt riguros anonime, cel puţin pînă la sfîrşitul secolului XIII — cu o singură excepţie, despre care vom vorbi imediat. Nu am cunoaşte numele lui Léonin şi pe al lui Pérotin dacă, în jurul anului 1240, un profesor de notaţie, Jean de Garlande, iar ceva mai tîrziu un teoretician englez anonim, zis „anonimul IV al lui de Coussemaker", nu ar fi strecurat, într-un capitol al unui tratat, o scurtă notiţă admirativă referitoare la aceşti compozitori, notiţă care, conţinînd cîteva

[1] Un echivalent al concursurilor noastre radiofonice „Cine ştie cîştigă", în care însă tema abordată de predilecţie este muzica uşoară (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

titluri, a permis — şi încă, numai pentru cel de-al doilea — stabilirea unei legături cu manuscrisele unde figurează, nesemnate, lucrările descrise [1].

Afară de cîteva cazuri de copii materiale ale unui arhetip, nu există în evul mediu două manuscrise identice ale aceleiaşi lucrări. Cauza este că interpretul nu este decît rar lectorul unui manuscris de autor. El este un creator care primeşte o tradiţie şi o modelează după placul său. El transformă, improvizînd mai mult sau mai puţin, lucrarea pe care a învăţat-o şi de al cărei autor îi pasă prea puţin în majoritatea cazurilor. Se scrie numai ulterior, în conformitate cu tradiţia transmisă.

Acelaşi lucru îl fac, după cum am mai spus-o, orchestrele de jazz din zilele noastre. De asemenea, Lully va face o adevărată „revoluţie" la curtea lui Ludovic XIV, cerîndu-i „bandei" de violonişti să cînte exact ceea ce este scris [2] şi unul din elementele reformei lui Wagner va fi includerea recitativului în desfăşurarea simfonică şi dezideratul ca acesta să fi supus măsurii scrise.

În trecerea inevitabilă de la noţiunea de cult la noţiunea de artă, cu cortegiul său de vanităţi individuale, nu compozitorul a făcut primii paşi, ci cîntăreţul sau instrumentistul. Am văzut exemple semnificative datînd încă din timpul faraonilor. Primii compozitori care au ieşit în mod conştient din anonimat au fost aceia pentru care muzica, oricît de importantă ar fi fost, nu era unica preocupare : este vorba de *trouveurs* [3], poeţii-muzicanţi din secolele XII şi XIII.

Primii trubaduri şi truveri nu făceau excepţie de la regula generală. Mai curînd decît pentru public, căruia i se adresau doar jonglerii, ei compuneau pentru prinţ, pentru senior — singurul care îi plătea ; dacă ei înşişi erau seniori, scriau pentru confraţii lor, ca omagiu al confrater-

---

[1] Trebuie de altfel subliniat că chiar Léonin şi Pérotin nu ne sînt prezentaţi în aceste notiţe în calitate de „compozitori", ci de „organişti", adică de cîntăreţi de *organum*.

[2] Şi aici se manifestă maniera noastră de a judeca totul după criteriile moderne : acest fapt este citat de obicei ca o mărturie a înspăimîntătoarei inculturi care domnise pînă atunci. Ce s-ar spune despre un dirijor de jazz care ar cere orchestrei sale să cînte exact ceea ce este tipărit pe foile albastre vîndute pe stradă ? Şi ce ar spune muzicologii din secolul XXIII, în lipsa discurilor, dacă ar trebui să judece jazzul secolului XX după acele foi albastre ? Judecata lor ar fi de acelaşi ordin ca aceea pe care ne-o facem după partiturile scrise, asupra operei din secolul XVII.

[3] Trebuie amintit că cuvîntul *trouveur* este un neologism care îi înglobează pe *trubadurii* din sudul Franţei, pe *truverii* din nord şi pe *Minnesängerii* germanici.



Scanned with OKEN Scanner

nităţii : „Meargă la Narbonne acest cîntec, — scrie Guillaume IX de Aquitania, după ce laudă calităţile poemului său, — deoarece eu însumi nu pot merge acolo ; fie prezentat prietenului meu Estève, care să confirme cuvintele de laudă pe care eu le-am rostit“ [1].

Dar nu această naivă mulţumire de sine a transmis posterităţii numele lor, ci mai curînd faptul că jonglerii care colportau cîntecele lor găseau profitabil, după cum am văzut (cap. III), să introducă în discursurile sforăitoare cu care îşi făceau reclamă poveşti mai mult sau mai puţin fanteziste despre autorul cîntecelor pe care le interpretau. Înaltul rang al unora dintre trubaduri şi truveri trebuie să fi facilitat şi el această „operaţie“ : de exemplu, Guillaume IX, conte de Poitiers, sau Thibaut IV, conte de Champagne, nu erau persoane neglijabile.

Dar, în timp ce *cansos, pasturelele* sau *sirventele* purtau înscris orgolios, pe marginea foilor pe care erau notate, numele autorilor lor, în schimb „*déchanteurs*“ religioşi sau laici, care compuneau motete sau îmbrăcau într-o ţesătură polifonică melodiile compuse fie de ei, fie de alţii, continuau o tradiţie de artizani anonimi. Manuscrisele, astăzi celebre, din Florenţa, Bamberg sau Montpellier ne-au transmis vreo cinci sute de motete polifonice. În ele nu apare însă nici un nume şi nici nu le poate fi atribuit vreunul prin stabilirea unor asociaţii.

Sau mai curînd unul singur şi tocmai pentru că, în mod excepţional, nu era acela al unui autor de muzică polifonică profesionist, ci al unui truver, singurul care a practicat atît meseria de autor de cîntece, cît şi arta polifonică : Adam de la Halle. Şi încă, nu-i cunoaştem numele din marile culegeri colective de *motete,* în care lucrările sale figurează printre nenumărate lucrări anonime, ci datorită faptului că, în calitatea lui de truver, i-a fost consacrat un alt manuscris, care conţine *rondourile* şi *motetele* sale, alături de cîntece, de poeme şi de *jeux-partis.*

În plus, Adam de la Halle nu era nici el un simplu înşiruitor de note. Contele Charles d'Anjou, după un examen în toată regula, îl alesese şi îl ataşase la persoana sa în calitate de poet oficial şi este probabil că rolul pe care îl deţinea la curtea franceză din Neapole nu era neglijabil. O aventură asemănătoare i-a făcut în secolul următor pe contemporanii lui Guillaume de Machaut, cel mai ilustru muzician al secolului XIV, să privească cu deferenţă lucrările contrapunctice ale acestuia. Motivul este acelaşi.

Guillaume de Machaut, la rîndul său, nu era un simplu compozitor, ci şi un poet admirat şi, mai ales, un personaj diplomatic important. Acest lucru s-a văzut prea bine atunci cînd papa Ioan XXII, care în 1324 condamnase de la amvon tendinţele manifestate în muzica biseri-

[1] *Guillaume IX,* ed. Jeanroy, cîntecul VII.

cească de către noua şcoală muzicală promovată de *Ars Nova*, a uitat complet în 1340 că se adresa unuia din principalii responsabili pentru aceste tendinţe şi nu a văzut în el decît pe secretarul regelui Boemiei Ioan de Luxemburg, copleşindu-l cu demnităţi şi beneficii eclesiastice. Astfel, după Adam de la Halle şi din aceleaşi motive, Guillaume de Machaut va fi primul compozitor propriu-zis, onorat ca atare şi numele lui va împodobi cu mîndrie pagina de titlu a manuscriselor sale.

Astfel, impulsul a fost dat. Anonimii, care înainte formau imensa majoritate în culegerile de lucrări muzicale, vor deveni din ce în ce mai rari. În secolul XV şi mai ales în secolul XVI, tipul social al compozitorului capătă contururi precise şi biografia lui se standarizează într-un mod curios. În copilărie, a fost remarcat pentru vocea sa frumoasă şi a intrat ca elev într-o *maîtrise* care funcţiona pe lîngă catedrala vecină. Aici a făcut studii clasice, incluzînd şi limba latină ; a cîntat în strană şi a deprins să mînuiască unul sau mai multe instrumente. La vîrsta adolescenţei este trimis de către consiliul bisericesc sau de către prinţ într-o călătorie de studii, care îl conduce de obicei în Italia. Dacă după schimbarea vocii a avut norocul să-şi conserve calităţile vocale, devine cîntăreţ în unul din marile coruri bisericeşti din Italia, ba poate chiar — onoare supremă — în capela papală, pe care un francez, Elzéar Genêt din Carpentras, tocmai a reorganizat-o în 1518. Aici el urcă o scară ierarhică ce-l conduce, de la rolul de simplu cîntăreţ la funcţia de conducător al unei *maîtrise* ţinînd de una din nenumăratele biserici vecine. La început, motetele sau missele sale sînt executate de grupul din care face parte. Reputaţia sa se extinde şi lucrările sale circulă de la un cor bisericesc la altul. După împrejurări, el scrie de asemenea cîntece sau madrigale, cînd în italiană, cînd în limba sa natală. Copiile lor circulă sau, începînd din secolul XVI, un editor, Petrucci la Veneţia, Attaignant la Paris sau Susato la Anvers, publică una din lucrările lui într-o culegere colectivă. El nu este deocamdată decît un debutant şi editorul socoate inutil să-i menţioneze numele. Apoi notorietatea lui creşte : într-o culegere apare semnătura sa. Curînd i se consacră un volum întreg, fără comentarii speciale : dacă este preot, nu are dreptul decît la un banal „maestrul X“. Spre sfîrşitul vieţii, va deveni pe pagina de titlu „unul din cei mai buni autori ai vremii noastre“ sau va beneficia de vreun alt epitet laudativ ; prietenii săi vor scrie în cinstea sa catrene, epigrame sau jocuri de cuvinte care vor împodobi primele pagini ale cărţii, iar o prefaţă, adesea adresată unui potentat bisericesc sau laic, va constitui un apel la „generozitatea“ aceluia căruia îi este dedicată şi în acelaşi timp va oferi muzicianului nostru ocazia de a-şi



Scanned with OKEN Scanner

scoate meritele în evidenţă, cu falsa umilitate de rigoare, sau să relateze cîteva circumstanţe biografice pentru uzul viitorilor săi istoriografi.

Autorul nostru este acum celebru. El părăseşte capela pontificală şi întreprinde un turneu pe la curţile monarhilor şi pe la marile *maîtrises*. Dacă este preot, se întoarce la locul său natal, unde va beneficia de un canonicat [1] sau de o prebendă [2] excelentă şi îşi va sfîrşi zilele exercitînd funcţia de conducător al capelei catedralei sale sau a unei biserici vecine, continuînd să compună lucrări şi să îngrijească de executarea lor, pe măsură ce ies de sub pana lui. Dacă este laic, îşi oferă serviciile la diverse capete încoronate, scriind lucrări noi pentru a-şi sprijini fiecare candidatură. Dacă este agreat, devine compozitor al curţii, îşi cîştigă în mod cinstit salariul lunar şi furnizează regulat cantitatea de noi lucrări necesare pentru fiecare ocazie. Căci, pînă în secolul XIX, nu se va cunoaşte dureroasa problemă a goanei după prime audiţii ; nu se scrie niciodată „în abstract", ci numai în vederea unei ocazii precise de executare a lucrării.

Secolul XVII şi chiar al XVIII-lea vor aduce numeroase variante ale acestei scheme, dar spiritul ei va rămîne neschimbat. Opera va crea însă un nou tip : pe acela al compozitorului de teatru liric. Acesta nu este fostul elev al unei *maîtrise :* el şi-a ales în mod liber profesorul, şi uneori a colaborat cu acesta. I s-a reprezentat la un teatru de operă un *Orfeu* oarecare, sau poate o *Semiramidă* sau un *Artaxerxes*. Terenul său de vînătoare nu este tribuna capelelor, ci salonul doamnelor influente sau biroul directorilor de teatru. El colindă capitalele — Londra, Viena, Praga, fără a neglija Parisul, face curte primadonelor şi notează cu grijă pentru fiecare din ele registrul vocalizelor care îi vor pune cel mai bine vocea în valoare. Pentru această meserie este recomandabil să fie italian ; sau dacă nu este, poate măcar să se italienizeze, cum vor face Johann Christian Bach la Milano sau Haendel la Neapole. În cursul călătoriilor sale, se angajează ca violonist sau oboist la o curte princiară şi poate deveni aici director muzical. Nici el nu scrie niciodată „în abstract" : în ziua cînd Mozart va afla că trupa care trebuie să-i monteze opera bufă *Zaïde* nu va putea juca din cauza unui doliu al curţii, îşi va abandona lucrarea neterminată şi va începe o alta. A scrie pentru posteritate este încă o invenţie a romantismului.

Am menţionat numele lui Mozart : începînd cu el, destinul compozitorului avea să se schimbe.

În primul rînd în ce priveşte formarea. Căci copilăria excepţională a lui Wolferl va străluci ca un miraj în ochii unor întregi generaţii de

---

[1], [2] Odinioară, venituri legate de anumite demnităţi eclesiastice (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

părinți, îndemnîndu-i să interogheze destinul în speranța de a deveni la rîndul lor cîte un Leopold Mozart al unui copil minune virtuoz și compozitor, fără a se sfii chiar să-și întinerească odraslele cu un an sau doi pentru a spori atracția, așa cum au procedat tatăl lui Beethoven și acela al lui César Franck.

Dar schimbarea se manifestă mai ales în ce privește concepția însăși a rolului social al compozitorului. Haydn mai găsea încă firesc să poarte livreaua contelui Esterhazy ; în schimb, Mozart va avea o izbucnire de furie în 1781, cînd la masa arhiepiscopului Colloredo, va fi pus să șadă între valeți și bucătărese. „Împărtășim indignarea lui, — scrie Alfred Einstein ; — însă rangul pe care i-l conferea lui Mozart funcția de organist al curții era tocmai acela de valet și eticheta secolului XVIII ignora faptul că geniile au dreptul la un tratament privilegiat ; așadar, ordinea în care erau așezați mesenii era întru totul conformă cu această etichetă“ [1].

Bucuria agitată și furioasă cu care, în acea zi de 12 mai 1781, Mozart îl anunță pe tatăl său disperat că a decis să plece din serviciul arhiepiscopului și să-și recapete libertatea marchează prima zi a unei ere noi din istoria compozitorului. Acesta va pierde siguranța zilei de mîine și nu o va mai regăsi niciodată, dar în schimb își va salva mîndria și onoarea.

Romantismul german va împinge această mîndrie pînă la orgoliul cel mai exacerbat. Fichte nu proclamase oare, în exaltarea ideilor revoluționare importate din Franța, demnitatea cetățenească și supremația patriei germane pentru fericirea umanității, în timp ce Schlegel afirma că arta este cea mai înaltă expresie a vieții unei națiuni și simbolul sufletului ei ? Astfel, artistul german socotea că se află, din două motive, în fruntea umanității, și Beethoven putea să scrie unuia din elevii săi princiari : „Există și vor mai exista mii de prinți, dar nu există decît un singur Beethoven“ [2].

Toată lumea cunoștea celebra anecdotă : Beethoven și Goethe, plimbîndu-se împreună la Toeplitz în 1812, văd venind în sens invers și ocupînd întreaga alee, pe împărătească, pe duci și întreaga curte. „Rămîi la brațul meu, — îi spune poetului muzicianul, — ei trebuie să se dea la o parte, nu noi“. Goethe se dă însă la o parte și rămîne să stea la marginea aleii, cu capul gol, „în timp ce Beethoven, cu brațele încrucișate,

---

[1] A. EINSTEIN, *Mozart*, ed. franceză, 1954, p. 73.

[2] Scrisoarea lui Beethoven adresată prințului Lichnowsky, 180 (Massin, p. 156). Cf. de asemenea nota lui Kloeber (*ibid.*, p. 345) : „El nu avea niciodată nimic bun de spus (despre aristocrația vieneză), căci socotea că nu era tratat într-adevăr cu stima care îi era datorată și că nu era suficient înțeles“.

trecea prin mijlocul ducilor şi abia dacă îşi ridica puţin pălăria“ [1]. Apoi îl aşteaptă pe Goethe şi-l dojeneşte : „Te-am aşteptat pentru că te stimez şi te preţuiesc după cum meriţi, însă lor le-ai făcut prea multă onoare“.

Treizeci de ani mai devreme, contele d'Arco îl alunga pe Mozart cu lovituri de picior. În 1812, ducii se amuză pe seama originalităţii lui Beethoven, dar cu toate acestea se dau la o parte în faţa lui pe aleea din Toeplitz, surîzîndu-i cu amabilitate. *Bettler werden Fürstenbrüder* [2].

Astfel se schiţează de la începuturile romantismului portretul romantic al compozitorului-semizeu, pe care generaţia din 1830 îl va completa, atribuindu-i un destin ieşit din comun : Beethoven fiu al unui alcoolic, Chopin tuberculos, Schumann mort nebun — materialele nu-i vor lipsi şi se va ceda repede tentaţiei de a generaliza. Curînd, povestea vieţii marilor compozitori nu va mai ţine de domeniul biografiei, ci de hagiografia cea mai deşănţată [3].

Divinizarea compozitorului a dus mult mai tîrziu — căci fenomenul nu se manifestă deloc înainte de secolul XX — la divinizarea textului

---

[1] Aceasta este versiunea dată de Bettina von Arnim într-o scrisoare din 1832, la douăzeci de ani după această întîmplare (Massin, p. 252). O variantă şi mai insolentă figurează într-o scrisoare adresată chipurile de Beethoven aceleiaşi Bettina şi recopiată de aceasta (*ibid.*, p. 250) : „Mi-am înfundat pălăria pe cap, mi-am încheiat nasturii la palton şi, cu mîinile la spate, m-am năpustit în grămadă“. Însă această scrisoare conţine erori de nume şi de date care fac să i se suspecteze autenticitatea şi originalul ei nu a fost văzut de nimeni. Dacă ceea ce se afirmă aici este adevărat, este greu, în ciuda tradiţiei, să admirăm atitudinea eroului, care ar fi pur şi simplu aceea a unui om prost crescut, ceea ce de altfel Beethoven ştia foarte bine să fie în unele cazuri. Se poate de asemenea presupune că Beethoven exagerează întrucîtva ca să se laude.

[2] Cerşetorii devin fraţi cu prinţi. Aşa sună textul original (1785) al *Odei bucuriei* de Schiller, care l-a entuziasmat pe Beethoven şi care în ediţia definitivă a fost înlocuit cu *Alle Menschen werden Brüder* (Toţi oamenii devin fraţi), text pe care Beethoven va fi nevoit să-l adopte în 1824 sub teroarea politică a regimului lui Metternich“ (Massin, p. 249). Însă Massin adaugă : „Pentru Beethoven de la Toeplitz din 1812 nu mai există fraternitate : prinţii devin cerşetori, lucrul acesta este categoric. Suflarea Carmagnolei zguduia pădurile Boemiei“.

[3] Ne putem face o idee asupra dimensiunilor pe care le-a luat uneori această deformare citind crudul şi implacabilul studiu semnat de R. şi F. Sterba, intitulat *Beethoven şi familia sa* (Corréa, 1955), chiar dacă, după cum gîndesc istoriografii serioşi, autorii au mers prea departe în sens invers.



Scanned with OKEN Scanner

scris şi la ideea sterilizantă a interpretului robos ; am văzut părerea lui K. Stockhausen pe această temă [1], la care vom mai reveni.

În această privinţă este însă cunoscută fraza lui Couperin : „Noi nu cîntăm muzica aşa cum o scriem“ [2]. Am văzut la început cum trebuia să răstălmăcească o arie de Monteverdi, cu aprobarea autorului, un cîntăreţ la curent cu tradiţiile, mai apoi am văzut cum „aranja“ capela Sixtină repertoriul palestrinian. Mozart nu-şi executa concertele aşa cum le nota [3]. Se spune că Liszt era incapabil să execute o lucrare de Chopin fără a adăuga ceva de la sine şi, pe de altă parte, *Sf. Francisc de Paula mergînd pe valuri* [4] nu era niciodată cîntat în copilăria mea altfel decît cu o coda de două măsuri care nu erau scrise nicăieri şi care erau datorate, pare-se, tradiţiei lui Leschetiszky. Vreţi să ştiţi ce gîndea Beethoven despre fidelitatea textului scris ? O veţi afla în capitolul următor.

În lumea teatrelor de operă din secolul XIX, compozitorul devenise „maestro“ (în secolul XX el va fi „maestrul“). Modul lui de formare se modificase profund în acea vreme. *Maîtrises* nu mai au vitalitatea de altă dată : Revoluţia din 1789 le-a desfiinţat în Franţa şi, atunci cînd renasc — sau, în alte ţări, cînd se menţin — ele nu mai sînt suficiente ca să asigure în acelaşi timp formarea muzicienilor şi un debuşeu pentru aceştia. În loc de a creşte în mediul în care va scrie mai tîrziu, tînărul compozitor merge la Conservator aşa cum alţi tineri merg la facultate. Aici el se află în mijlocul emulilor săi şi nu al viitorilor „consumatori“ ai muzicii sale. Încetul cu încetul, se va obişnui să scrie „în abstract“ şi să se străduiască apoi ca lucrările lui să fie executate [5] : mitul romantic al posterităţii care repară toate nedreptăţile îl va consola de eşecurile

---

[1] Pentru a reacţiona în aparenţă împotriva acestei mecanizări a interpretării, unii dodecafonişti, între care însuşi Stockhausen (piesa XI), şi-au imaginat, nu să-l repună pe interpret în rolul său „din interior“, ci să-l „asocieze la actul de creaţie“ prin artificii constînd de exemplu în a-i propune combinaţii nearanjate într-o ordine anumită, pe care urmează să le interpreteze în „nu importă care ordine“, sau alte „intervenţii ale hazardului“. Se înţelege de la sine că în problema pe care o dezbatem aici este vorba de ceva cu totul deosebit şi cîte se poate de serios.

[2] *Arta de a cînta la clavecin*, 1716.

[3] EINSTEIN, *Mozart*, p. 364.

[4] „Legendă“ pentru pian de Liszt (N. trad.).

[5] Este inutil să amintim că, cu tot felul remarcabil cum funcţionează societăţile de drepturi de autor, faptul de a fi compozitor a încetat în majoritatea cazurilor să fie o „meserie“ care hrăneşte pe cel care o practică. Aproape toţi compozitorii trebuie în zilele noastre să-şi cîştige existenţa cu alte îndeletniciri : profesorat, posturi administrative etc., sau chiar uneori lucrînd la o bancă sau în biroul unui avocat. Se poate citi pe acest subiect broşura scrisă cu multă luciditate de Arthur HONEGGER sub titlul *Sînt compozitor* şi ancheta documentată a lui Bernard GAVOTY



Scanned with OKEN Scanner

sale, el a citit legendele înfrumusețate ale marilor săi predecesori și propria sa infailibilitate îi apare ca o dogmă ; de altfel radioul, discurile și filmele îl vor obișnui să nu-i vadă măcar pe ascultătorii săi necunoscuți. Pe vremuri, el lucra pentru un prinț, iar ceva mai recent, pentru cîteva sute de auditori, pe care cel puțin îi dorea să fie fervenți și să împărtășească gîndurile și emoțiile sale. În teorie, el lucrează astăzi pentru mii de oameni, de care este însă cu desăvîrșire despărțit, nu-i cunoaște și poate că nu-i va vedea niciodată. De fapt, majoritatea lucrează pentru un producător — care uneori apare sub fizionomia organizatorului unor festivaluri de specialitate — și pentru cîțiva critici nu mai puțin specializați, a căror opinie îi interesează mai mult decît primirea pe care le-o fac niște săli de concert mai mult sau mai puțin ipotetice și, excepție făcînd cîțiva privilegiați, descurajator de goale atunci cînd afișul nu compensează lucrările de „muzică contemporană" pe care publicul este „pedepsit" să le asculte printr-o doză suficientă de excelente simfonii centenare.

Pentru a înțelege această stranie evoluție, în care progresul nu pare să fie elementul determinant, nu este inutil pentru istoric să-și îndrepte atenția și spre cei care exercită asupra compozitorului funcția necesară de catalizatori : criticii, editorii și mai ales cel mai important dintre toți : publicul.

---

în *Sînt francezii muzicieni ?* (p. 130), iar pentru trecut, interesantul studiu semnat de Suzanne și Denis CHAINAYE, *Din ce trăia Chopin ?* (ed. Deux-Rives, 1951). În această lucrare se va vedea că Chopin trebuia adesea să „tragă mîța de coadă", ceea ce nu l-a împiedicat să cheltuiască 5000 de franci, adică aproape un milion și jumătate (sau 15 000 de franci noi, 1960) pentru călătoria sa la Majorca ; un bilet de intrare la concertele sale costa 20 de franci (50 de franci noi).

Scanned with OKEN Scanner

# BLANA D-LUI CHOUDENS, SAU EDITORUL

Cînd compozitorii au început să lucreze cu pana în mînă — se pare că aceasta s-a petrecut abia în secolul XII şi doar în unele cazuri — Gutenberg nu-şi făcuse încă apariţia. Difuzarea unei lucrări prin copierea ei depindea aşadar mai mult de iniţiativa interpreţilor decît de aceea a compozitorului. O lucrare era copiată cînd cineva dorea s-o cînte şi această dorinţă era generată de cele mai multe ori de ascultarea şi nu de citirea ei : într-adevăr, să ne amintim de locul neînsemnat pe care îl ocupa „partitura" în viaţa muzicală (cap. XVII).

Tiparul a produs în muzică o revoluţie la fel de considerabilă ca şi în literatură. Însă, tot datorită acestei predominări a „partidei" asupra „partiturii", rolul lui nu a fost absolut identic. Într-adevăr, „lecturii" muzicale i-au trebuit cîteva secole pentru a lua locul audiţiei ca mijloc de propagandă şi poate că acest lucru nu i-a reuşit niciodată pe de-a-ntregul. De aici rolul important pe care îl joacă astăzi discul în această funcţie.

Editarea lucrărilor muzicale a început să se practice în secolul Renaşterii : primele planşe tipografice au fost fără îndoială, în 1501, acelea ale lui Petrucci din Veneţia, pentru o culegere instrumentală de cîntece pe mai multe voci, numită *Odhecaton,* un exemplar preţios al acesteia fiind păstrat la biblioteca Conservatorului din Paris (fig. 16). Caracterele erau mobile : se juxtapuneau fragmente de portativ prevăzut cu semnele necesare.

Ca şi în majoritatea manuscriselor, şi în această culegere tipărită partidele erau juxtapuse, iar nu reunite în mod sinoptic. Mai este vorba deocamdată de un caiet pentru executanţi, care nu permitea lectura globală, la fel cum se întîmplă în zilele noastre cu ediţiile unor bucăţi pentru pian la patru mîini, cu părţile fiecărui instrumentist tipărite pe două pagini dispuse faţă în faţă. În acest fel, un grup de instrumentişti putea mai uşor să încerce sau, cum se spunea, să „probeze" un repertoriu mai vast, însă un muzician izolat nu putea să-l citească singur cu



Scanned with OKEN Scanner

scopul de a-şi fixa alegerea sau de a-şi forma o opinie. Aşa s-a procedat aproape în toate cazurile pînă la adoptarea basului continuu.

Activitatea editorilor de lucrări muzicale a fost considerabilă de-a lungul întregului secol XVI. Italia se afla în frunte : numai în anul 1517, ne informează François Lesure [1], au apărut peste 70 de lucrări la Venetia, Roma şi Milano. Sînt cunoscute cifrele cîtorva tiraje : ele variază de la 200 (Victoria, 1600) la 1 500 (tabulatura pentru lăută a lui Morlaye, 1552). Franţa se află pe locul al doilea, iar Germania pe al treilea. Concurenţa constituia un stimulent util, însă nu era totdeauna loială [2]. A fost, ce e drept, instituită protecţia prin privilegii, dar aceasta a rămas iluzorie : [3] s-au văzut culegeri copiate de către confraţi chiar în anul apariţiei lor !

Această eflorescenţă a editării lucrărilor muzicale ne permite să urmărim cu precizie, aproape an cu an, evoluţia gustului publicului. Într-adevăr, editorul nu era un delegat al autorului, ci un comerciant liber, şi el era acela care îşi alegea autorii, în funcţie de cerere. Aşadar, faptul de a-şi avea lucrările tipărite constituia o consacrare oficială şi am văzut în capitolul XXIII diferitele grade pe care le putea conferi editarea, de la extrasul anonim pînă la culegerea peste măsură de elogioasă.

În secolul XVII situaţia s-a schimbat radical. În Italia producţia s-a încetinit progresiv pînă prin 1650 şi a rămas apoi foarte slabă, pînă spre sfîrşitul secolului XVIII. Franţa a trecut atunci pe primul loc în ce priveşte editarea lucrărilor muzicale şi l-a păstrat aproape pînă la Revoluţie. Faptul era cu atît mai meritoriu, cu cît un privilegiu exclusiv era deţinut de către un editor de altfel excelent, Pierre Ballard. Acesta era însă un monopol de „imprimare", Or, „gravarea" nu era asimi-

---

[1] *Larousse de la musique*, art. *Ediţie muzicală.*

[2] Istoria abundă în anecdote pitoreşti datînd din toate epocile. De exemplu, Beethoven îi vînduse lui Breitkopf *Cvintetul* său op. 29. Concurentul lui Breitkopf. Artaria, a pus pe cineva să facă o copie a lucrării într-o noapte, la contele de Fries, căruia Beethoven îi împrumutase manuscrisul său şi, luîndu-i înainte editorului legiuit, a publicat-o în mare grabă, fără încuviinţarea autorului. Copia clandestină, executată prea la repezeală, era bineînţeles plină de erori. Beethoven a ieşit din încurcătură într-un mod ingenios, deşi nu prea echitabil. L-a rugat pe Artaria să-i remită lui Riess spre rectificare cele 50 de exemplare gravate şi l-a îndemnat pe Riess să le corecteze atît de grosolan cu cerneala, încît exemplarele au devenit nevandabile... Astfel, fără a-l ofensa personal pe unul din editorii săi, pe care îl considera un „super-escroc" (*Erzschurke*), dar pe care avea nevoie să-l menajeze, Beethoven a reuşit să facă respectate drepturile legale ale celuilalt.

[3] Trebuie amintit că, în Franţa, *Societatea autorilor* a fost fondată abia în timpul Revoluţiei din 1789, graţie iniţiativei lui Beaumarchais.



Scanned with OKEN Scanner

lată cu imprimarea, ci cu așa-numita *taille douce* [1] și aceasta nu era supusă aceleiași reglementări ca imprimarea. Ballard a rămas deci singurul care „imprima", însă toată lumea s-a apucat să „graveze" și cei care nu beneficiau de privilegiu erau astfel mulțumiți. Șiretlicul s-a dovedit eficace și nu era inutil, căci se știe că Lully nu glumea cu privilegiile, mai ales cînd ele îl priveau personal... Monopolul s-a menținut teoretic pînă la Revoluție. De fapt însă, rigoarea lui a slăbit considerabil după moartea lui Lully și, în secolul XVIII, nimeni nu-l mai lua în serios.

Astfel a avut loc o schimbare considerabilă de concepție în ce privește rolul editorului. Acesta a încetat să mai fie un potentat care hotăra renumele muzicienilor bazîndu-se pe cererea consumatorului și a devenit un meseriaș lucrînd la comanda compozitorului. În 1782 existau la Paris „44 de editori muzicali plus un număr de 53 de compozitori care editau propriile lor lucrări. Afară de aceștia, găsim 31 de gravori, 19 copiști, 17 tipografi plus 11 în *taille-douce*" ... „Se întîmpla adesea ca un compozitor să fie propriul său editor : el angaja un gravor, alegea un tipograf, corecta șpalturile și vindea la el acasă exemplarele prevăzute cu semnătura sa în schip de garanție. Uneori gravorul sau editorul era un membru al familiei compozitorului. Operațiunile erau controlate pe loc, de la un capăt la altul. Dacă însă compozitorul prefera să nu-și editeze singur lucrările, avea la dispoziție nu numai un mare număr de editori de profesie, dar și pe toți acei compozitori și artiști care se ocupau cu editarea lucrărilor muzicale, unii din aceștia fiind prieteni de-ai lui sau măcar colegi care ședeau alături de el în orchestră" [2].

Situația privilegiată a editurilor pariziene era o consecință a vieții muzicale intense din capitala Franței. Într-adevăr, muzica executată în saloanele proprii era una din distracțiile principale ale societății „înalte". Michel Brenet [3] citează după *Almanach de Paris* pe anul 1759 vreo douăzeci de saloane muzicale cu concerte periodice, și lista este bineînțeles departe de a fi exhaustivă. „Un asemenea număr de concerte într-un singur oraș, — scrie Barry S. Brook, — a creat firește o cerere de lucrări muzicale atît de mare, încît era imposibil să fie satisfăcută recurgîndu-se la metodele obișnuite de copiere și tipărire. De aceea, în cursul secolului XVIII, Parisul a devenit capitala mon-

[1] Procedeu de gravare fără folosirea apei tari (N. trad.).

[2] Barry S. BROOK, *Simfonia franceză în a doua jumătate a secolului XVIII*, 1959. Teză aflată sub tipar la Centrul de Documentare Universitară, 5, Place de la Sorbonne, Paris.

[3] *Concertul în Franța sub vechiul regim.*

dială a gravării partiturilor muzicale. Este probabil că între anii 1750 și 1770 la Paris s-a publicat mai multă muzică decît în tot restul Europei luat laolaltă".

Dimpotrivă, în alte țări s-a continuat, în general, să se copieze de mînă partidele muzicale pînă prin 1770—1780. De exemplu, se știe că din imensa operă a lui Bach, care ocupă astăzi 45 de volume mari publicate de *Bach Gesellschaft* (și mai mult de jumătate din lucrările lui s-au pierdut), lista celor editate în timpul vieții compozitorului încape în șase rînduri de tipar[1]: Bach scria pentru prințul său și pentru biserica sa; după executarea unei lucrări, ea era pusă în dulap și începeau pregătirile pentru concertul sau pentru slujba următoare. Rolul lucrării era terminat. Cînd, la șase ani după moartea Cantorului, Mattheson va edita *Arta fugii,* tirajul va fi de . . . 30 de exemplare!

Abia în deceniul 1780—1790 muzica gravată a început să înlocuiască regulat în străinătate copiile manuscrise, lucru care devenise de mult de uz curent în Franța[2]. Și acest fapt a avut consecințe curioase, care au fost analizate în chip magistral de Barry S. Brook.

Compozitorul care redacta o lucrare pentru o execuție precisă deținea responsabilitatea acesteia. El știa de cine și cum va fi executată lucrarea lui. Așadar, el putea prevedea toate detaliile acestei execuții și, firește, era în avantajul lui să le noteze, cu excepția a ceea ce depindea numai de el sau a ceea ce, prin tradiție, putea fi improvizat la fața locului sub controlul său de către un colaborator ale cărui capacități îi erau cunoscute: realizarea basului continuu, înfrumusețarea sau ornamentarea tradițională, cadențele pe care autorul le executa singur sau pentru care se putea încrede în interpret. Iată pentru ce, de exemplu, partiturile pentru orchestră ale lui Bach sînt partituri adevărate, în care numărul portativelor este egal cu al executanților și, cu excepțiile menționate mai sus, aceste portative sînt totdeauna redactate în întregime.

În cazul partiturii tipărite, situația era însă alta. Autorul nu știa cine o va folosi, de cîte instrumente se va face uz, cît vor fi de abili cei care o vor citi și o vor interpreta.

— Un motiv în plus pentru a nota toate detaliile interpretării, — va spune muzicianul secolului XX.

Muzicianul secolului XVII a reacționat însă în mod absolut contrar. El a căutat, dimpotrivă, să noteze cît mai puține detalii cu putință, pen-

---

[1] N. DUFOURCQ, *Bach după Bach,* în *Revue Internationale de Musique* Nr. 8, *Bach și ai săi,* 1950, p. 146.

[2] H. C. ROBBINS LANDON, *The Symphonies of Joseph Haydn,* 1955, p. 49.



Scanned with OKEN Scanner

tru a nu-l încătuşa pe interpretul său necunoscut şi pentru a-i lăsa posibilitatea de a se adapta cît mai bine în funcţie de un complex de împrejurări care îi erau necunoscute compozitorului. Tocmai pentru că este publicată, o partitură de Rameau, contemporană cu acelea ale lui Bach, nu este decît un ajutător al memoriei, redus la un minimum strict necesar, astfel încît ea să poată fi adaptată la specificul fiecărei execuţii. Se ştie de exemplu că clarinetele şi-au făcut apariţia la Opera din Paris în 1749 în *Zoroastru* [1] şi că în acelaşi *Zoroastru,* la reluarea din ianuarie 1770, a fost ascultată pentru prima dată o orchestră fără clavecin şi fără bas continuu. Puţin importă faptul că Rameau nu prevăzuse clarinetele şi că, dimpotrivă, redactase un bas continuu.

Astfel, — scrie Barry S. Brook, — simfonistul francez, „ştiind că lucrarea pe care o compune va fi curînd publicată, în multe cazuri chiar înainte de a fi executată, trebuia să ţină cont de posibilităţile de desfacere de care dispunea editorul său şi de dorinţa acestuia de a vinde cît mai multe exemplare cu putinţă ; el trebuia să-şi pregătească partiturile în aşa fel, încît ele să poată servi pentru concertele mici ca şi pentru cele mari (lucru care este menţionat adesea pe pagina de titlu). El trebuia să acorde o mare atenţie rolului pe care îl conferea instrumentelor de suflat, căci un mare număr de „orchestre mici" nu dispuneau decît de instrumente cu coarde. De exemplu, foarte adesea se poate citi pe frontispicii : *Simfonii cu patru sau opt partide ; cea a oboaielor şi a cornilor se vînd separat ; două oboaie sau două flaute sau două clarinete şi corni ad libitum.* Uneori acest titlu, care are în primul rînd un scop publicitar, apare chiar cînd o execuţie fără instrumente de suflat se află în totală contradicţie cu intenţiile vădite ale compozitorului" (şi autorul citează exemple precise).

Un alt rezultat neaşteptat a fost dispariţia aproape completă a manuscriselor autografe. Cultul autografului este într-adevăr un fenomen pe de-a-ntregul modern. Catalogul lui Boisgelou păstrat la Biblioteca Naţională din Paris menţionează că pe listă figurează două simfonii de Gossec în manuscris numai datorită faptului că „se aşteaptă gravarea lucrării". De aici se poate trage concluzia că „manuscrisele autografe ale compozitorilor erau considerate ca nişte bruioane care puteau fi aruncate în momentul cînd lucrarea era tipărită".

---

[1] Lionel de LA LAURENCIE, *Rameau şi clarinetele,* S.I.M., 15 februarie 1913. Primul autor care a scris pentru clarinet a fost poate Vivaldi în 1720—1740. W. KOLDENER, în *Die Musikforschung,* 1951, 2/3, şi 1955, p. 209 ; v. de asemenea PINCHERLE, *Vivaldi şi muzica instrumentală,* p. 102, şi R. B. CHATUN, *Haendel and the clarinet,* Galpin Society Journal, martie 1950.



Scanned with OKEN Scanner

A fost nevoie de o revoluţie în înţelesul propriu al cuvîntului pentru a se efectua trecerea dintr-o lume în alta, din acest punct de vedere ca şi din atîtea altele. Căci tocmai începînd de prin anul 1789 lucrarea scrisă a început să reclame pretutindeni respectarea sa integrală la execuţie, cel puţin în ce priveşte orchestraţia. Poate pentru că abia de puţin timp compozitorii „orchestrau" cu adevărat. Într-adevăr, pe vremea basului continuu nu se orchestra, ci se „instrumenta", adică se alegeau la începutul unei bucăţi instrumentele ce urmau să fie utilizate şi acestea nu mai erau schimbate pînă la sfîrşitul ei [1].

Şi încă, acest „respect" faţă de versiunea originală, pentru a întrebuinţa un neologism la modă, este foarte relativ : secolul XIX va abandona scriitura „ad libitum", dar va cultiva „transcripţiile". Se ştie cît a produs Liszt în acest domeniu. Beethoven îşi va transforma fără nici o ezitare *Concertul pentru vioară şi orchestră* într-un concert pentru pian şi orchestră, corectînd cu mîna partitura tipărită şi scriind din nou pasaje întregi [2], la fel cum a procedat Bach, transcriind în *re minor* fuga în *sol minor* din *Sonata Nr. 1 pentru vioară solo,* cu toate transformările sugerate de instrument şi chiar cu unele în plus. Cavalerii Purităţii Originale sînt un ordin creat foarte recent şi ale cărui statute nu par să se bazeze pe un studiu cît de cît aprofundat al istoriei muzicii.

O dată Beethoven a făcut cunoscută într-un mod foarte curios opinia sa în această problemă : punctul lui de vedere este acela al tuturor muzicienilor dinainte de criza „purităţii originale" pe care o trăieşte secolul nostru.

Cvintetul op. 104 în do minor — cu tot numărul său de opus şi cu toată datarea sa cu anul 1817, din perioada deplinei maturităţi artistice — nu este decît remanierea unei lucrări din tinereţe, Trio Nr. 3 op. 1, datînd aproximativ din anul 1795. Or, aranjamentul a fost realizat iniţial de altcineva — nu se ştie de cine. Autorul aranjamentului, un vrednic precursor al „Cavalerilor Purităţii Originale", respectase cu scrupulozitate textul original. Beethoven avea oare să-l felicite pentru aceasta ? Iată însemnarea scrisă de mîna sa, cu mult umor, pe una

---

[1] Să luăm ca exemplu o cantată de Bach : compozitorul are la dispoziţie în duminica respectivă trompete şi oboaie : el îşi va plasa, ce e drept, trompetele în corul final, dar nu se va gîndi nici o clipă că ele ar putea interveni pentru a sublinia un detaliu sau pentru a adăuga un plus de culoare ariei pe care a încredinţat-o oboiului dialogînd cu vocea de contralto.

[2] Această transcripţie, rămasă inedită şi riguros autentică, a fost înregistrată în anul 1959 pe un disc Harmonia Mundi H.M.S. 30.103, sub denumirea neaşteptată de *Concertul Nr. 6 pentru pian şi orchestră.*



Scanned with OKEN Scanner

din copii[1]: „Trio aranjat în cvintet la 3 voci de domnul Bunăvoinţă (*Herrn Gutwillen*) şi readus la lumina zilei de la o aparenţă de 5 voci la 5 voci veritabile, fiindu-i astfel conferit, în locul foarte mizerabilei sale înfăţişări, un aspect prezentabil, de către domnul Voinţă-Corectă (*Herrn Wohlwillen*), în 1817, la 14 august. — N. B. Partitura originală a cvintetului la 3 voci a fost oferită în holocaust solemn zeilor infernali".

Iată un exemplu şi mai bun: într-o notă publicată în *Wiener Zeitung*, Beethoven protesta împotriva publicării sub formă de cvintete de coarde a *Septetului* său şi a *Simfoniei I*. Dar compozitorul nu se plîngea de principiul propriu-zis al practicării transcripţiilor, ci numai de faptul că ediţia nu specifică nici că este vorba de o transcripţie, nici că această transcripţie nu a fost făcută de autor. Iată cum îşi motivează Beethoven reclamaţia: într-o lucrare de acest gen, — scrie el, — „nu numai că pasaje întregi trebuie omise sau scrise din nou, dar este nevoie şi de adăugiri... Iată de ce autorul aranjamentului trebuie să fie ori compozitorul însuşi, *ori măcar cineva care posedă acelaşi mod de a gîndi şi acelaşi grad de inventivitate ca şi dînsul*". Aşadar, el preconizează exact contrariul a ceea ce pretinde idealul „Cavalerilor Purităţii Originale". Pentru Beethoven, ca şi pentru Bach şi toţi ceilalţi, o transcripţie bună nu este cea care respectă originalul pînă în cele mai mici detalii, ci aceea care ştie să discearnă ce trebuie modificat cînd se trece de la o formaţie instrumentală la alta, chiar dacă este nevoie să se elimine unele pasaje, să se refacă altele radical, şi să se ajungă astfel, pornindu-se de la aceleaşi elemente, la o lucrare cu totul nouă, şi puţin importă dacă ea este aceea a autorului primitiv, deoarece criteriul nu este fidelitatea, ci calitatea.

Există un domeniu în care modul de a acţiona al acestor „cavaleri", caracteristic pentru jumătatea secolului nostru, relevă în mod deosebit ignorarea vechilor obiceiuri. Superstiţia „textului scris" (tot ceea ce este scris, nimic decît ceea ce este scris) îi face să considere drept ideală execuţia încredinţată unui robot manevrat prin apăsarea unui buton şi urmînd la metronom partitura tipărită sau manuscrisă, fără a neglija nimic şi fără a interpreta nimic. Or, primii compozitori care au preconizat în mod strict această concepţie — bineînţeles pentru propriile lor lucrări — au fost poate Ravel şi Strawinsky la începutul secolului XX: din care cauză şi-au dat osteneala să scrie tot, în mod minuţios, astfel încît să nu existe nici un detaliu de *rubato*, nici o subtilitate a unei nuanţe, care să nu fie prevăzută şi notată anticipat. Prostia constă desigur în a aplica doctrina lor nu la lucrările pentru care a fost

[1] J. şi B. MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Club Français du Livre, p. 694. Rectificăm traducerea propusă, care conţine inexactităţi evidente (asemenea erori sînt rare în această lucrare excelentă).



Scanned with OKEN Scanner

elaborată — lucru perfect legitim — ci, retrospectiv, la toate celelalte, concepute într-un spirit complet diferit [1], ceea ce i-ar fi făcut fără îndoială pe autorii lor să spună exact același lucru pe care îl scria Boyé în 1779 :

„Un actor adevărat, care trebuie să interpreteze un rol muzical, nu se poate să nu observe că, dacă nu ar face decît să cînte întocmai ceea ce este notat pe hîrtie, ascultătorii nu s-ar mulțumi deloc cu o manieră atît de puerilă și atît de îndepărtată de înțelesul cuvintelor" [2].

Este ușor de conceput cît mister și totodată cîte curse ascunde acest mic cuvînt pe care vechii autori îl erijează ca judecător suprem și pe care îl invocă în orice ocazie : „gustul" . . .

De-a lungul secolului XIX a avut loc o nouă evoluție. Numeroaselor antreprize mici li se adaugă și curînd li se substituie aproape complet autoritatea importantă a marilor firme puternic organizate. O tipografie germană instalată modest la Leipzig încă din anul 1719, firma Breitkopf și fii, a dat primul impuls, mărindu-se progresiv pînă a devenit, în asociere cu Härtel în 1795, un fel de veritabil cartier general al vieții muzicale germane, căpătînd curînd un rol internațional. Exemplul a fost urmat peste tot și, spre sfîrșitul secolului XIX, editurile muzicale au devenit una din forțele esențiale din viața acestei arte și adesea niște arbitri ai renumelui compozitorilor. Marii editori îi „lansau în cursă" pe „pur-sîngii" lor și ambiția supremă a oricărui compozitor era să devină unul din aceștia.

De cele mai multe ori — și sistemul se mai practică adesea și în zilele noastre — editorul cumpăra lucrarea compozitorului. Din acel moment, el lua locul autorului și exploata lucrarea pe cont propriu, făcînd „propagandă" în favoarea ei și înfruntînd riscuri, adesea considerabile atît într-o direcție cît și în cealaltă, mai ales cînd era vorba de lucrări de operă. Editorul putea să facă avere sau să se ruineze. Se povestește că

---

[1] Un exemplu dintr-o mie : faimosul *sol-sol-sol-mi* din *Simfonia V* de Beethoven este scris fără nici o indicație specială, cu specificarea generală *Allegro*, care este aceea a întregii mișcări. Or, Beethoven însuși i-a afirmat lui Schindler că este mai bine să fie expus într-o mișcare mult mai largă (J. și B. MASSIN, *op. cit.*, p. 667). Cunosc dirijori care, pentru faptul de a fi respectat această tradiție, au fost „puși la punct" de cavalerul de serviciu al ordinului „Purității Originale".

[2] Citat de către E. BORREL în cartea sa *Interpretarea muzicii franceze de la Lully pînă la Revoluție*, p. 14. Această lucrare pur documentară este atît de importantă, încît nici un interpret de muzică veche nu ar trebui să păşească pe scenă, pe podium sau în studioul de înregistrare fără s-o fi citit, și nici un critic nu ar trebui să-și permită o apreciere asupra interpreților acestei muzici fără să fi făcut în prealabil același lucru. Am mai spus-o anterior, dar nu strică să o repet.



Scanned with OKEN Scanner

Gounod l-a întîlnit într-o zi pe editorul său Choudens, îmbrăcat cu o blană somptuoasă. „Ia te uită, — zise Gounod, mîngîind blana, — recunosc haina este, este *Faust !*“ — „Ei da, — răspunse Choudens, care nu era lipsit de spirit, — e *Faust :* iar asta (editorul a desfăcut haina şi a arătat o gaură în căptuşeală), acesta este *Tributul cetăţii Zamora*“ [1].

S-au văzut astfel întîmplări din cele mai curioase. Beethoven distrat sau prea puţin scrupulos, vindea de cîteva ori drepturile sale pentru aceeaşi lucrare la editori diferiţi. Preludiile lui Chopin, comandate de Pleyel, i-au fost plătite cu 2000 de franci (aproximativ 5000 de franci noi din 1960 sau o jumătate de milion de „franci devalorizaţi“), însă melodiile lui Fauré îi erau cumpărate cu circa 50 de franci bucata (fără nici un drept ulterior asupra beneficiilor rezultate din vînzare) de către „tata Hamelle“, care, drept mulţumire, a pretins să i se „dea“ în plus, pe gratis, cele două cvartete [2].

Confecţionarea „materialelor“ de orchestră pentru lucrările mari a devenit, datorită monstruoasei dezvoltări numerice a orchestrei moderne, o treabă aproape supraomenească. Editorii care şi-o iau asupra lor în cazul unui autor al cărui renume nu constituie încă o garanţie absolut sigură joacă, în zilele noastre, aproape un rol de mecenaţi. În lipsa acestora, nefericitul compozitor, ajutat adesea de soţia sa şi de prieteni devotaţi, consacră nopţi întregi acestei munci ingrate şi, cum bunăvoinţa nu înseamnă totdeauna şi competenţă, pot rezulta adevărate catastrofe. De la *Simfonia* lui César Franck la *Pelléas şi Mélisande* de Debussy, şi ulterior, sînt nenumărate lucrările care au riscat o cădere din cauza proastei dispoziţii a unor orchestre descurajate de munca insipidă de corectare a greşelilor întîlnite în număr peste măsură de mare.

Un progres important pe plan practic a fost înregistrat recent prin generalizarea „calculului“ care permite să se reproducă cu minimum de cheltuieli un original scris direct de compozitor sau de un copist — ceea ce a dezvoltat artizanatul „simili-gravorului“, copist caligraf ale cărui desene, atunci cînd sînt îndemînatice, reuşesc să dea iluzia costisitoarei gravări.

În sfîrşit, datorită dificultăţilor uneori de neînfrînt de care se izbeşte prea adesea compozitorul în căutarea unui editor, unele ţări — printre care, din nefericire, nu se numără şi Franţa — au pus la punct o aso-

---

[1] Operă de Gounod editată tot de Choudens, care nu a avut deloc succes. Înainte de *Faust*, Choudens nu era decît un mic prăvăliaş, care edita romanţe. Şi-a riscat şansele cu operele lui Gounod ... şi a cîştigat (LANDORMY, *Gounod*, p. 95).

[2] KOECHLIN, *Fauré*, p. 15.

ciație corporativă de editare mutualistă, care aduce servicii însemnate. Inițiativa a venit din Olanda, unde funcționează spre mulțumirea tuturor o vastă întreprindere de acest fel, botezată „Donemus“ — joc de cuvinte care evocă atît titulatura ei (Asociația pentru editarea muzicii neerlandeze — Doolgenotschaap voor Oplaag in NEderlandvooz MUSiek), cît și caracterul ei dezinteresat [1].

Ar mai trebui examinate aici transformările profunde pe care le aduce muzicii de vreo zece ani dezvoltarea discului microsion. Editorul de discuri a devenit și el, alături de editorul de partituri, un actor esențial în difuzarea lucrărilor și, implicit, în audierea și renumele lor, ba chiar uneori în conceperea lor. Însă aici am părăsi terenul istoric pe care vrem să se mențină această lucrare, și aceasta nu este intenția noastră.

[1] În limba latină, *donemus* înseamnă „să dăm“, „să dăruim“ (N. trad.).

# CLARINETUL LUI SCUDO, SAU CRITICUL

Iată încă o invenţie a romantismului. Înainte de romantism, criticul profesionist era de neconceput. Secolele îndepărtate ne-au transmis uneori o opinie generală asupra cutărui sau cutărui artist: aceasta emană de la istoriograful care face o relatare sau uneori de la teoreticianul care îşi permite o digresiune în legătură cu autorul pe care îl citează; aşadar, nu este vorba de ceva metodic şi organizat. Artistul nu este dependent decît de reacţiile auditoriului său şi nimeni nu se consideră împuternicit să dea părerile sale personale ca exemplu şi ca ghid al opiniei generale. Uneori, profesioniştii strecoară un elogiu sau, mai des, o înţepătură la adresa unui coleg ; acestea sînt citate ca nişte „bîrfeli" şi atîta tot. *Razos* ale jonglerilor medievali sînt poate prototipul acestei „critici a confraţilor", veche de cînd lumea sub forma sa verbală şi căreia nimeni nu i-a atribuit vreodată o valoare de oracol. „Peire de Valeira era din Gasconia. El a făcut versuri aşa cum se făceau pe atunci, adică destul de proaste. Cîntecele sale nu au avut prea mare valoare, şi nici el însuşi. . . Guiraut de Borneilh a fost un trubadur mai bun decît oricare din aceştia şi de aceea a fost numit maestru. . ." Însă despre acelaşi Guiraut de Borneilh rivalul său Peire d'Auvergne scrie că avea „înfăţişarea unui burduf uscat", iar cîntul său „seamănă cu acela al unei babe ce cară apă. . ."

Ştim cît valorează aceste „critici" : după cum scrie A. Jeanroy, *razos* au apărut într-o perioadă cînd „poezia trubadurilor, atît de profund actuală şi atît de personală, îşi pierduse o parte din interes. . . s-a încercat să se reînvie atracţia acestor lucrări, explicîndu-le prin împrejurările care, chipurile, le-au dat naştere şi legîndu-le de epoca şi de viaţa autorilor lor" [2]. Cu alte cuvinte, un echivalent de epocă al „notiţei" din programele de concerte sau de pe plicurile discurilor.

---

[1] Cf. *supra*, cap. III.

[2] *Poezia lirică a trubadurilor*, I, 1934, pp. 103—104.



Scanned with OKEN Scanner

În secolul XVIII încă nu există critici de profesie. Presa nu vorbește despre muzică decît din unghiul cronicii : ea înregistrează reacțiile auditoriului și atîta tot. Abia dacă este menționat numele compozitorului, care de altfel nu figurează regulat nici măcar pe afișele teatrelor lirice. Să răsfoim *Mercure de France* sau *Almanach des Spectacles*. Aflăm că „primirea favorabilă pe care publicul a făcut-o acestei opere face să se spere că ea va susține un mare număr de reprezentații" [1] sau că „opera *Hippolyte și Aricie* continuă să se joace cu mult succes și pare să fie tot mai apreciată" [2]. Este vorba așadar de cronică mondenă și nu de critică. Chiar și remarcile tehnice sînt prezentate sub același unghi : „La început, publicul a fost mirat de o muzică mult mai încărcată și mai bogată în imagini decît aceea pe care era obișnuit s-o asculte la teatru. Cu toate acestea, el a apreciat etc. . . ." [3]

Totuși, uneori se angajează discuții, dar nu în ziare ; ele se limitează la probleme mari — de exemplu, la lupta pentru supremație dintre muzica italiană și cea franceză — și privesc doar lucrările socotite ca semnificative pentru o tendință bine definită, și în acest caz ceea ce interesează este această tendință, iar nu lucrarea însăși, și cu atît mai puțin autorul ei. Astfel, opera *Omphala* de Destouches a fost obiectul multor scrieri polemice, dar numai din cauză că, contrar operelor lui Rameau, ea simboliza tradiția lullistă, care era socotită compromisă. Pentru învești mîntarea discuției, se căuta o anumită formă literară : de exemplu, „scrisoarea unui muzician din orchestră, adresată camarazilor săi, despre. . . — sau un dialog fictiv în salonul unei doamne nobile : „Doamnă, sînt de acord, zise cavalerul ; dar trebuie să recunoașteți că. . .". După cum vedem, încă nu sîntem departe de *L'Impromptu de Versailles* [4].

Compozitorii, la rîndul lor, s-au simțit uneori tentați să se explice în fața publicului în legătură cu spiritul în care și-au creat lucrările. Începînd din secolul XVI, această tendință începe să se manifeste în prefețe sau în dedicații. Acestea adoptă în general tonul timid și deferent al unei scuze. „Știu prea bine, — scrie Paschal de l'Estocart la începutul cărții a doua din *Octonarele despre vanitatea lumii*, — că aici vor fi întîlnite bucăți care vor fi socotite ca fiind de mai mică valoare decît acelea din cartea întîi. . . am ținut seamă atît de dorința acestui prieten,

---

[1] *Mercure de France*, octombrie 1733, despre opera *Hippolyte și Aricie*, marea ediție Durand, prefață, p. LVI.

[2] *Id.*, noiembrie, cit. *ibid.*

[3] *Almanach des Spectacles*, 1765, *ibid.*, p. LIX.

[4] Comedie de Molière, în care autorul folosește cadrul fictiv al unei repetiții cu o nouă piesă a sa, totul nefiind însă de fapt decît un pretext pentru a da un răspuns usturător la niște atacuri din partea unei trupe rivale (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

cît și de înfățișarea versurilor sale pe care a vrut să le ticluiască în acest chip... cîntîndu-le se va vedea dacă le-am nimerit bine sau prost. Dorința ce am avut de a face bine mă mulțumește și nicicînd nu voi purta pizmă celor ce vor face mai bine..."

Aici nu este vorbă deocamdată decît de justificarea unei lucrări prezentate publicului ; acesta sau, dacă este cazul, personajul — princiar sau nu — căruia îi este dedicată lucrarea, este totdeauna considerat ca judecător suprem. Curînd, compozitorul va dori să pledeze nu pentru cutare lucrare din cele scrise de el, ci pentru estetica generală care stă la baza producției sale, precum și pentru acei confrați care împărtășesc concepțiile sale estetice ; și, prin derivație, va ceda tentației de a-i ataca pe cei care ilustrează sau apără o estetică contrară. Acestei tentații îi sînt supuși și profesorii, teoreticieni ai unei doctrine. Canonicul Artusi din Bologna era autorul unui tratat de contrapunct, publicat în anul 1586. Nu-i era deloc plăcut să fie martorul succesului unor compozitori care nu țineau seama cîtuși de puțin de regulile sale. De aceea și-a cîștigat o celebritate pe care nu și-ar fi dorit-o, publicînd în 1600 faimosul pamflet îndreptat împotriva inovațiilor armonice ale lui Monteverdi și Gesualdo, pamflet care a făcut din numele autorului său sinonimul criticii pedante și retrograde — la fel cum, cu o sută patruzeci de ani mai tîrziu, Scheibe, prin atacurile sale contra lui J. S. Bach, avea să devină (sau ar fi trebuit să devină) simbolul criticului de avangardă, care disprețuiește tot ce nu este după „ultimul strigăt" [1]. În sfîrșit, filozoful, așa cum îl concepea secolul XVIII, ar fi socotit că își trădează misiunea dacă ar fi omis să-și spună părerea despre muzică, așa cum și-o spunea despre tot ce există pe lume. Imaginați-vă un filozof dublat de un compozitor, și mai ales de un compozitor înăcrit de insuccesele sale, și-l veți obține pe Jean-Jacques Rousseau...

De altfel, nici nu exista o presă muzicală propriu-zisă. Primele încercări, care datează din secolul XVIII, au fost fie publicațiile periodice ale unor bucăți mai mult sau mai puțin comentate (ca *Journal du clavecin*, 1782), fie „lucrări care apăreau în fascicule" [2], cum a fost *Critica Musica* de Mattheson (1722) sau *Kritischer Musikus* de Scheibe (1737). Atît în presa de specialitate, cît și în presa generală, critica așa cum o înțelegem noi este o inițiativă a romantismului.

Ea a constituit mai ales, pentru înșiși compozitorii, un mijloc de a-și apăra ideile și pe partizanii acestora, avînd drept corolar obiectivul de

---

[1] Aici mai exista în plus și un motiv personal : în anul 1729, tînărul Scheibe concurase pentru postul de organist al catedralei sf. Toma din Leipzig, însă i-a fost preferat un alt concurent. Or, Bach făcea parte din juriu...

[2] Cf. V. FÉDOROV, art. *Periodic în Larousse de la Musique*, 1957.



Scanned with OKEN Scanner

a-i discredita pe susținătorii unei estetici adverse. Aici, marele inițiator a fost Schumann, cu a sa *Neue Zeitschrift für Musik* (1834). Este cunoscută scurta și expresiva sa dare de seamă în legătură cu opera *Profetul* de Meyerbeer :

1849

PROFETUL

†

Presa muzicală a constituit de asemenea, pentru editori, un mijloc de a susține lucrările pe care le publicau. Firma Breitkopf și Härtel fondase încă în 1798, deci înainte chiar de apariția ziarului lui Schumann, periodicul *Allgemeine Musikalische Zeitung*, pe care îl încredința unui om de litere, Rochlitz.

În cursul secolului XIX, revistele muzicale se înmulțesc. Marea presă face loc în coloanele sale rubricii muzicale. Și aici, pentru același motiv, compozitorii sînt adesea cei care scriu această rubrică : cel mai prestigios exemplu este acela al lui Berlioz, care, începînd din 1828, devine colaborator al ziarului *Corespondant*. Alteori, cu critica muzicală se îndeletnicesc literați sau simpli amatori, pe care nimic nu-i justifică *a priori* să desfășoare acest gen de activitate. Astfel, la *Revue des Deux Mondes* a activat timp de cîteva decenii, ca un adevărat „dictator" al opiniei muzicale pariziene, un oarecare Paul Scudo, născut la Viena după unii, sau la Veneția după părerea lui Fétis și ale cărui studii muzicale nu au constat decît într-o scurtă trecere, la vîrsta de nouăsprezece ani, prin școala lui Choron, care îl numea „bufonul său". Referințele sale profesionale se limitează la deținerea unui loc de clarinetist secund în fanfara unui regiment aflat în garnizoană la Nantes în 1832. În ce privește bagajul său de compozitor, acesta se limita la niște romanțe, despre care Fétis ne asigură că „toate erorile de armonie și de frazare par să fi fost acumulate acolo fără nici un rost".

De la ziare, s-a trecut la cărți. Amabilele discuții de salon din secolul precedent își trăiseră traiul. Ele au cedat locul unor docte tratate de filozofie, care discută despre Frumos la modul abstract și decid în consecință că lucrările lui Cutare și nu ale lui Cutare corespund definiției conținute în paginile lor. Un reprezentant tipic al speciei este Hanslick. Lucrarea capitală a acestui jurist prago-vienez, *Frumosul în muzică, contribuție la o revizuire a esteticii artei*, scrisă în 1854 și tradusă succesiv în limbile franceză, italiană, engleză și rusă, avea să de-



Scanned with OKEN Scanner

vină arma preferată a tuturor acelora care, complet incapabili să înțeleagă reformele lui Wagner, au încercat să li se opună, nu pentru a le depăși, ci pentru a le întoarce spatele. În această dizertație se află formulată pentru prima oară o teză contrazisă de secole întregi de experiență, dar reluată cu înflăcărare și intransigență în secolul XX în urma apariției scrierii lui Stravinski *Poetica muzicală* : teza că muzica este inaptă pentru orice fel de „reprezentare“ [1].

Astfel s-a ajuns încetul cu încetul la o nouă concepție. În ciclul global al „transmiterii puterii“, pe care l-am studiat sub alte aspecte ale sale, prințul căruia i se adresau dedicațiile se substituia zeilor incontrolabili în rolul de judecător suprem al muzicii care îi era oferită. Apoi, auditoriul anonim și spontan luase locul prințului. Acum însă, Criticul de profesie va căuta să ia locul publicului. Tripla sa origine va justifica într-o oarecare măsură diversitatea reacțiilor sale. Compozitorul devenit critic își apăra idealul său personal, la nevoie chiar contra reacțiilor publicului. Dimpotrivă, cronicarul devenit la rîndul său critic expunea aceste reacții, nefiind decît un interpret al lor. În duelul latent care, prea adesea, l-a opus pe compozitor publicului, fiecare din cele două părți și-a avut astfel avocatul său. Curînd, esteticianul va deveni la rîndul său critic. El își va făuri idealul său personal și va crede cu toată sinceritatea că se erijează în arbitru. Chiar și în zilele noastre, cea mai mare parte din critica muzicală ar putea fi clasificată, în funcție de descendența sa, după aceste prototipuri.

Însă dezvoltarea istoriei muzicii la începutul secolului XX a avut o consecință curioasă. Criticul din secolul XIX era de fapt moștenitorul cronicarului de ziar din secolul precedent. El voia să fie avocatul reacțiilor publicului. Dacă acesta ezita în fața unor noutăți care îl derutau, criticul își însușea aceste reticențe și, instinctiv, se pronunța „contra“. Critica secolului XIX, cu cîteva excepții curajoase, a fost din principiu, în ansamblul ei, conservatoare și dezaprobatoare în fața oricărei evoluții. Însă s-a întîmplat că, culegînd în legătură cu capodopere care ulterior au reușit să se impună, „perle“ triate cu grijă din scrierile criticilor

[1] Trebuie spus în apărarea lui Hanslick că se mersese într-adevăr prea departe în divagațiile explicative și sentimentale în legătură cu muzica. Haydn era încîntat de titlurile pe care editorii săi le inventau pentru simfoniile sale ; Beethoven a dat el însuși titluri unora din sonatele sale și simfoniei *Pastorale*. Însă pe Chopin acest sistem îl exaspera. Fauré, solicitat adesea, a refuzat invariabil să procedeze astfel. „Reprezentarea“ muzicală este un element important și indiscutabil al muzicii ; dar nu este singurul și multe capodopere s-au dispensat de ea. În schimb, altele s-au născut din ea. A o nega este tot atît de puerilă ca și a o generaliza cu rost și fără rost.



Scanned with OKEN Scanner

care nu le-au înţeles valoarea, — şi în această antologie adesea caraghioasă figurează mostre savuroase la culme — la mulţi dintre urmaşii din secolul XX ai acestor critici s-a născut teroarea dublată de panica de a nu ajunge şi ei într-o zi să figureze în culegeri de acest gen.

De aceea, tot cu excepţia cîtorva oameni curajoşi, grosul coloanei a fost văzut făcînd stînga împrejur şi, cu aceeaşi lipsă de discernămînt, asumîndu-şi pretenţia de a „educa publicul", făcînd din principiu şi de dragul unei atitudini apologia oricărei „noutăţi" ca atare.

Ce consecinţe poate avea acest joc fals al dialogului necesar ? Vom avea ocazia să revenim la aceasta în ultimul capitol al lucrării de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

# BOUBOUROCHE [1]
# SAU
# PUBLICUL

Timp de secole, nimeni nu s-a preocupat de el.

La început, el nu a fost decît figuraţia mută ce-l înconjura pe prinţ — destinatarul muzicii. Apoi, într-o zi, prezenţa sa a fost remarcată. Sufragiile sale au fost solicitate şi s-a căutat să se afle care îi sînt gusturile. Însă el nu a început să conteze decît atunci cînd, înfiinţîndu-se concertele cu plată, a devenit de o importanţă vitală ca sălile să nu rămînă goale.

Am văzut că, multă vreme, publicul nu a plătit decît la teatrele de operă. De aceea, în fond, reacţiile sale au fost la început înregistrate numai în acest sector. Nu vom fi informaţi despre părerile lui veritabile în celelalte domenii decît atunci cînd el va fi pus să plătească şi aici, adică nu înainte de secolul XIX. Pînă atunci, în lipsa unor texte informative, sîntem nevoiţi să ne mulţumim cu simple deducţii : de exemplu, pe baza numărului de copii sau de ediţii dintr-o anumită perioadă poate fi trasat graficul totdeauna oscilant al favorii de care se bucura un anumit autor, precum şi palmaresul lucrărilor sale preferate de către ascultători. De pe la sfîrşitul secolului XVIII, programele concertelor ne oferă la rîndul lor indicaţii preţioase. Încasările teatrelor lirice constituie şi ele o sursă de informaţii, prea puţin exploatată pînă acum. În cronici şi în corespondenţă apar pe ici pe colo indicaţii fugare, graţie cărora poate fi ghicită rezonanţa reală a lucrărilor în mediul lor adevărat, adică în publicul vremii. Relatările criticilor profesionişti sînt foarte adesea înşelătoare. Am văzut pînă în ce grad oglindesc ele adesea preocupări exterioare sau subiective : o lucrare ovaţionată într-o seară va fi a doua zi „maltratată" în presă ; o alta prezentată în mod confidenţial într-un cerc restrîns şi închis va primi elogii hiperbolice, fără nici un raport cu rezonanţa ei veritabilă. Astfel, la un congres re-

[1] Personajul titular dintr-o comedie de Courteline, tipul omului de bună credinţă care îşi vede încrederea răsplătită printr-o monumentală tragere pe sfoară (N. trad.).



Scanned with OKEN Scanner

cent al Unesco, un muzician japonez a fost auzit mărturisindu-şi stupefacţia pe care a încercat-o descoperind, după o călătorie de trei luni prin ţările Occidentului, ce loc neînsemnat ocupă în realitate dodecafonismul în viaţa concertistică cotidiană şi în activitatea muzicală. Pe baza celor afirmate în revistele de specialitate, în programele festivalurilor şi în proclamaţiile adepţilor, el îşi imagina că, de la Gibraltar la Copenhaga şi de dimineaţă pînă seara, Europa muzicală nu trăieşte decît din serii şi recurenţe.

Or tocmai în această panoramă confuză a reacţiilor publicului rezidă adevărata istorie a muzicii şi această istorie a fost deocamdată doar schiţată. Lionel de La Laurencie a scris un studiu despre *Gustul muzical în Franţa*. Titlul singur reprezintă o poartă deschisă spre o întreagă latură a muzicologiei, care abia acum începe să fie explorată. Numai graţie ei s-ar putea ieşi din rutina seculară care face pe fiecare să considere propriile sale aprecieri drept arbitru suprem, valabil pentru toate locurile şi pentru toate timpurile. „Nu spun că cutare lucrare e proastă fiindcă o găsesc proastă, — declara recent la radio un critic cunoscut, — ci o spun pentru că *aşa este*". Or, la modul absolut, nu *este* aşa. Fiecare grup — şi uneori chiar fiecare individ — îşi elaborează nişte criterii în funcţie de timpul său, de gustul său, de formarea sa, şi judecă după aceste criterii. Evoluţia constantă a acestora este un element esenţial al istoriei artei muzicale. Au fost mult studiate biografiile, cataloagele, formele sintactice. Toate acestea rămîn literă moartă dacă ne încăpăţînăm să ni le reprezentăm în cadrul propriilor noastre moravuri şi al propriului nostru fel de a gîndi, care nu corespunde întru nimic realităţii muzicii trecutului. Mai rămîne încă să se scrie o istorie a publicului, căci acesta a devenit în mod direct singurul judecător adevărat de cînd nu mai există prinţi, nici la propriu, nici la figurat, pentru a vorbi în numele său şi a face muzica să trăiască instituindu-se ca arbitri ai ei.

Se pare că „publicul" nu a avut niciodată o componenţă atît de variată ca în zilele noastre. Într-o societate primitivă, căreia noţiunea de „concert" îi era necunoscută, componenţa lui era, şi mai este încă şi acum, relativ omogenă. Se pare că, încă din antichitate, intervenţia culturii a avut drept rezultat scindarea lui în două categorii.

Curgerea timpului va lăsa relativ unită masa aşa-zisă „incultă", credincioasă unor tradiţii care evoluează lent şi majoritatea cărora vor pieri în mare parte una după alta abia în secolul XX. Şi, în loc de a se adapta, cei care trăiau pînă atunci din aceste tradiţii se vor contopi, abandonîndu-şi propria personalitate, cu pătura inferioară a celuilalt grup, care, după spectacolele de „café-concert" ale secolului XIX, le va pune la dispoziţie „varieteurile sale", de o valoare adesea discutabilă.



Scanned with OKEN Scanner

Pînă la sfîrşitul evului mediu şi poate şi după aceea, o barieră socială de netrecut despărţea aristocraţia oraşelor de populaţia satelor. Pînă în secolul trecut, aceasta din urmă şi-a păstrat propriile sale tradiţii muzicale, care nu au variat de loc de-a lungul mileniilor : ceea ce numim „folclor muzical" a fost multă vreme unica lor muzică ; transmitere orală, un fond tradiţional anonim, pe care interpretul brodează sau improvizează, absenţa oricărui text scris, afară de notări ocazionale, ulterioare actului de creaţie. Abia pe la jumătatea secolului XIX s-a început să se noteze după dictare comorile din fondul naţional, tocmai atunci cînd ele începeau să-şi piardă din vitalitate. Ceea ce mai subsistă încă la ora actuală din tradiţiile muzicale populare ne permite doar să ne dăm seamă ce a fost în cvasi-totalitatea sa civilizaţia muzicală a unui număr incontrolabil de secole trecute în raporturile sale dintre artist şi public.

La rîndul său, blocul „cultivat", suferind transformări neîntrerupte, nu a încetat să se fracţioneze. Chiar şi partea sa cea mai rafinată nu este omogenă în zilele noastre. B. Gavoty o descrie în chip spiritual sub aspectul ei parizian actual [1] : „Aceasta nu este o lume, ci un microcosmos, înzestrat cu obiceiuri caracteristice. Un psiholog se descurcă repede în micul cerc de «obişnuiţi». El deosebeşte «publicul» lui Cortot de acela al lui Braïlowsky, îi poate număra pe puriştii care nu acceptă să asculte *Simfonia a noua* decît sub bagheta lui Klemperer ; el îi detectează pe mozartienii care merg la Salzburg ca arabii la Mecca, îi identifică pe wagnerofili, o reperează pe doamna încăpăţînată care, dispreţuindu-l pe Roussel pînă la „a treia manieră" a acestuia, este gata să moară dacă este silită să asculte *Ospăţul păianjenului,* şi îi izolează pe fanaticii lui Messiaen, care sorb religios cuvintele obscure ale tînărului maestru. El se amuză pe seama intrigilor mărunte ale acestui mic popor aferat, urmăreşte manevrele cîntăreţilor care cotcodăcesc în jurul dirijorilor străini la fel cum fac surorile lor înaripate în faţa cocoşilor : în ce-i priveşte pe aceşti dirijori născuţi din vogă, la fel de schimbătoare ca şi valul mării [2], el ajunge repede să evalueze ascendentul fiecăruia din ei asupra publicului şi să păşească în „rezervaţia" unde se exercită în mod exclusivist seducţia lor individuală. Lui X, care are un minunat „joc de baghetă" şi a cărui jachetă este irezistibilă, îi aparţin marile deliruri romantice. Y, duşmanul lui de moarte, deţine exclusivitatea asupra *Valsului* de Ravel, pe care îl dansează ca nimeni altul".

Însăşi eticheta de „popular", care ar putea la rigoare să constituie punctul de joncţiune iniţial între cele două blocuri, nu posedă acelaşi

---

[1] *Sînt francezii muzicieni ?* 1950, p. 143.

[2] Joc de cuvinte bazat pe asemănarea dintre cuvintele franceze *vogue* (vogă) şi *vague* (val). N. trad.

înţeles de o parte şi de cealaltă. Exclusiv orală pentru una din părţi, creaţia populară este pentru cealaltă opera unor artişti specializaţi, adesea „amatori" în înţelesul pe care îl conferă astăzi muzicienii acestui cuvînt. Fiind de cele mai multe ori scrisă, ea este tocmai de aceea mai efemeră şi se reînnoieşte pe măsură ce se demodează. De fapt, ea ajunge să se transforme în cîntecul de varieteu din zilele noastre şi publicul pe care ea îl satisface nu simte decît rar — după cum se ştie prea bine — nevoia de a asculta acea muzică pe care cei de la radio o numesc familiar „muzică grea", pentru a o deosebi de cea „uşoară".

Totuşi, discriminarea nu a fost totdeauna aşa de netă ca în zilele noastre. Cîntecul popular joacă un rol primordial în polifonia Renaşterii, secolul XVII transforma frecvent în vodeviluri operele lui Lully, Mozart era încîntat cînd îi auzea pe chelnerii din cafenelele pragheze fluierînd arii din *Nunta lui Figaro,* iar liedurile lui Schubert mai servesc încă drept bază pentru improvizaţiile pianiştilor de muzică uşoară din restaurantele vieneze. Abia de vreo jumătate de veac „cavalerii" noştri au încătuşat muzica „grea" într-o armură de tinichea şi au imobilizat-o în spatele unei tăbliţe cu „nu puneţi mîna !", în atitudinea afectată a unei domnişoare bătrîne care îşi apără virtutea sub paza unui cordon de poliţişti.

În ce-l priveşte pe autorul cărţii de faţă, el nu a cunoscut concertele Rouge din strada Tournon, unde melodiile lui Schumann erau ascultate în faţa unei căni de bere sau a unui pahar de vişinată, însă a mai apucat să frecventeze în copilărie concertele Touche din bulevardul Strassbourg, la care o duzină de instrumentişti reuşeau să facă faţă în mod onorabil executării simfoniilor lui Beethoven, într-o atmosferă relaxată şi jovială, în timp ce un pianist abil oferea o „sinteză" a instrumentelor lipsă, iar dirijorul îi interpela pe întîrziaţi. Abandonarea acestei familiarităţi faţă de muzică este poate favorabilă perfecţiunii ei materiale ; dar nu este exclus ca muzica să fi pierdut, în ce priveşte căldura şi strălucirea, tot atît cît a cîştigat în ce priveşte prestigiul teoretic, şi ca această abandonare să fi contribuit la faptul că un public numeros şi bine intenţionat, care a figurat timp îndelungat printre ascultătorii muzicii bune, a fost împins în rîndul ascultătorilor muzicii de calitate inferioară.

Înainte de secolul XIX, publicul era vibrant şi cîtuşi de puţin „respectuos". *Misterele* secolului XV începeau şi erau presărate cu bucăţi muzicale intitulate în mod expresiv *silete* (tăceţi din gură) şi unele din ele se cîntau efectiv pe cuvinte ca *Silete, silete, silentium habete.* Uverturile primelor opere nu au altă raţiune decît aceea de a face publicul să tacă — la fel se întîmplă în zilele noastre la *music-hall* — şi astfel se explică faptul că uverturile operelor lui Monteverdi posedă caracterul unor fanfare zgomotoase, iar acelea ale lui Lully au aspectul ste-



Scanned with OKEN Scanner

reotip al unor introduceri solemne în ritm punctat, şi că abia Gluck şi Mozart s-au preocupat să le confere un aspect dramatic, care nu s-a generalizat decît la Wagner. Cînd Berlioz ne povesteşte cu mîndrie în *Memoriile* sale că urmărea operele lui Gluck după partitură şi-i interpela cu voce tare din sală pe cîntăreţi sau pe dirijor atunci cînd îşi permiteau o tăietură sau o variantă, nu putem să nu ne gîndim că asemenea „chemări la ordine" ar provoca în zilele noastre intervenţia rapidă a doi jandarmi de serviciu, în timp ce pe vremea lui Berlioz ele păreau cît se poate de firești. Folclorul teatrelor lirice de provincie, mai ales al celor din sudul Franţei, abundă în anecdote de acest gen. Una din cele mai savuroase este cea care circulă la teatrul *Capitol* din Toulouse în urmă cu vreo treizeci de ani. La fiecare reprezentaţie cu opera *Werther*, nefericitul interpret al rolului lui Albert nu putea intra în scenă fără să fie salutat, în clipa cînd se pregătea să-şi înceapă aria, de un cor vorbit pornind de la balconul al doilea, şi care îl informa în termeni lipsiţi de echivoc asupra nenorocirii sale conjugale. Exasperat, artistul care deţinea rolul a hotărît într-o zi să zădărnicească această manifestaţie. El şi-a întîrziat intrarea, şi-a început aria în culise şi a continuat-o intrînd în scenă. Totul s-a petrecut foarte bine şi aria s-a terminat fără cel mai mic incident. În acel moment, de la locul obişnuit o singură voce blîndă : „Degeaba că tot eşti încornorat. . ."

Această familiaritate cu publicul se manifestă de altfel şi în teatrul dramatic şi nu era lipsit de excese. Celebrul actor Fréderick Lemaître angaja adevărate dialoguri, în afara rolului său, cu publicul de la „cucurigu", „cadavrele" de la operă se ridicau pentru a saluta sala la sfîrşitul ariei morţii lor şi se povesteşte că un pianist din şcoala veche şi cu deprinderi ceva mai puţin obişnuite, care mai este încă în viaţă, s-a oprit într-o zi în timpul unui concert, după un pasaj deosebit de reuşit, şi-a privit degetele împodobite cu inele, apoi le-a sărutat spunînd : „Bravo, mînuţa mea stîngă", după care şi-a continuat bucata.

Se înţelege că nu este cazul să regretăm, decît cel mult pentru pitorescul lor, dispariţia acestor bufonade. Însă ne putem întreba dacă reacţia necesară nu şi-a depăşit cumva ţelul şi dacă, de exemplu, nu este exagerat ca, în mijlocul a patruzeci de minute petrecute în poziţie de drepţi, publicul să rămînă în timpul micilor pauze dintre părţile unei interminabile suite pentru violoncel solo [1] într-o tăcere glacială, ascultîndu-l pe artist cum îşi suflă nasul sau îşi reacordează coarda acută, la fel cum l-ar asculta executînd un *adagio* sublim : ştiţi că acest obicei,

[1] Care, de altfel, nu pare interminabilă decît datorită acestui mod ciudat de a o asculta. O suită de Bach este un potpuriu de bucăţi de dans stilizate. Ne-am putea oare imagina un recital al lui Sydney Bechet sau al lui Louis Armstrong într-o asemenea ambianţă glacială ?



Scanned with OKEN Scanner

provenit din țările germanice, unde se pare că s-a înrădăcinat în jurul anului 1920, mai suscita încă controverse în Franța prin anul 1935 și nu s-a generalizat decît în timpul ocupației germane din 1940-45 ?

Este adevărat că discurile și radioul, aducîndu-ne la domiciliu și fără vreun control al respectului uman cele mai prestigioase interpretări, permit o destindere considerabilă. Îl putem asculta pe Toscanini în timp ce spăla vasele sau „tocim" un curs de drept public. Să-i lăsăm pe muzicologi să dezbată dacă e mai bine așa sau invers. . .

În timp ce publicul era învățat să încremenească și să înțepenească, se pare că cineva s-a amuzat băgîndu-le în cap artiștilor ideea bizară că valoarea lor este în raport invers cu sufragiile publicului. Interpreții sînt învățați să-și înfrîneze sensibilitatea, o lectură de solfegiu corect făcută, unde nimic nu este adăugat la litera scrisă, devenind idealul unei execuții model. Compozitorilor li se predică să se ferească de orice spontaneitate, calificată drept „concesie" sau „compromis". Ca elogiu suprem se folosește termenul „puritate absolută", al cărei semn tangibil este, conform expresiei pe care am mai citat-o, aparținînd unuia din promotorii acestui criteriu, H. Stückenschmidt, „revolta împotriva sensibilității imediate" [1]. Dreptul publicului de a formula o judecată este confiscat cu de la sine putere în beneficiul unor echipe specializate, a căror competență nu este totdeauna la același nivel cu siguranța de sine ; ele devin astfel deținătoarele dreptului exclusiv de a acorda certificate de genialitate, care nu sînt totdeauna ratificate de auditoriile largi.

Ce va face așadar publicul considerat fățiș drept cantitate neglijabilă ? I se cere oare ca, așa cum s-a spus o dată în cadrul unei discuții publice ce a avut loc la Köln, să-și petreacă ani întregi din viață ținîndu-și capul în palme și încercînd să ghicească intențiile ascunse pe care le-au pus domnul X sau domnul Y în două scrîșnituri de clarinet ? Pentru așa ceva, viața modernă este prea scurtă și prea încărcată : publicul va socoti că are de îndeplinit sarcini mai utile și mai urgente. Și vom asista o dată mai mult la o „trădare a secretarilor".

---

[1] *Muzica nouă*, 1956, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

# EPILOG : AUTOPSIE PENTRU SECOLUL XXI

Nu-i aşa că muzicii, şi numai ei, trebuie să-i cerem secretul muzicii?

*PAUL DUKAS*

Dacă admitem vîrsta pe care au stabilit-o arheologii pentru fresca noastră reprezentînd primul „concert" executat la arcul muzical, înseamnă că sînt vreo 40 000 de ani de cînd continuă ceea ce am numi astăzi o „emisiune neîntreruptă". Şi muzica se pregăteşte, cu voie bună, să păşească în cel de-al treilea mileniu al erei noastre. Ce chip va lua ea în această nouă aventură ?

Pentru a afla, am încercat să-i telefonăm Posterităţii. Dar ne-a fost imposibil să obţinem legătura : linia era mereu ocupată. Şi cum nu dispunem, ca alţi confraţi, de un branşament special, a trebuit să renunţăm să-i stenografiem confidenţele.

Dar cel puţin, în lumina unei evoluţii ale cărei etape mari le cunoaştem acum, am putea încerca să facem bilanţul. Şi drumul parcurs ne-a făcut, de la început, să ne simţim pătrunşi de o imensă mîndrie.

Niciodată de cînd ţin oamenii minte, virtuozii noştri nu au ajuns la o asemenea perfecţiune tehnică. Cel mai modest student de la Conservator se joacă cu dificultăţi care, cu numai o sută de ani în urmă, au făcut să i se atribuie lui Paganini „copita" unui trimis al diavolului. Facultatea de lectură a marilor noastre orchestre este prodigioasă şi organiştii noştri improvizează la minut simfonii care pe vremuri ar fi necesitat luni de gîndire. Orchestraţia celei mai neînsemnate cantate pregătite pentru premiul Romei i-ar putea face invidioşi pe Berlioz sau pe Rimski-Korsakov. Prin intermediul radioului, al discurilor, al televiziunii, muzica pătrunde în cele mai modeste cămine, caracterizată printr-o asemenea calitate a execuţiei încît, odinioară, cea mai neînsemnată din aceste audiţii ar fi ocupat timp de ani întregi locul de cinste în cronica de familie a rarilor aleşi care ar fi avut posibilitatea să asiste la ea. Capacitatea medie a sălilor de concert a ajuns de la cîteva sute



Scanned with OKEN Scanner

de locuri la mai multe mii și în marile capitale nu e zi în care să nu aibă loc cel puțin trei sau patru concerte simultane, ce e drept cu un număr variabil de auditori. Cărțile despre muzică apar într-un ritm de cîteva zeci de titluri în fiecare lună. Muzicologia posedă acum rigoarea științifică a unei științe autentice și se dezvoltă în toate universitățile lumii, deși în Franța ea nu posedă decît două catedre față de cele aproape o sută din Germania. Concursurile periodice de compoziție, comenzile statului, ale radioului, ale festivalurilor, încurajează crearea unor noi lucrări. Baletul nu este cu nimic mai prejos decît concertele în ce privește perfecțiunea și prestigiul. Opera străbate, ce e drept, printr-o criză, dar se speră că aceasta este trecătoare și se depun eforturi pentru a se ieși din ea. Așadar, totul merge bine și muzica victorioasă se pregătește cu tot optimismul să golească, la revelionul anului 2000, o cupă de șampanie pentru viitorul ei, pe care nimic nu-l amenință.

Aici, am auzit în spatele meu o voce puțin tărăgănată și obosită, care mi s-a părut că ar corespunde unei descrieri celebre. Ea spunea : „Ești absolut sigur, tînărul meu prieten ?“ și am recunoscut timbrul sarcastic pe care Debussy i l-a oferit cîndva domnului Croche, antidiletant.

Cînd l-am salutat, menționînd acest titlu al său, pe buzele lui apăru mai întîi un surîs ambiguu :

— Ce vrea să însemne asta, — mormăi, — diletant sau, dacă preferi, antidiletant ? Ciudat limbaj mai folosește muzica, luînd un cuvînt a cărui rădăcină înseamnă „a iubi“ și făcînd din el un termen peiorativ !

— Să zicem „amator“, — am sugerat cu amabilitate.

— Aceasta este exact ce spuneam. De altfel, anomalia nu se oprește aici. Se vorbește de filateliști, de halterofili, însă iubitorul de muzică nu este un muzicofil, ci un „meloman“, la fel cum se spune cleptoman sau eteroman : parcă ar fi vorba de cineva care în scurt timp va nimeri la ospiciu. Pfui. . .

Nu prea înțelegeam unde voia să ajungă această dizertație filologică și i-am spus-o domnului Croche.

— Dar, domnule, — a replicat dînsul, — vreau să ajung la chestiunea esențială. Știu că domniile voastre consumați multă muzică și că conservele pe care le preparați din ea sînt excelente. Un singur violonist, la aceeași oră, pentru zece milioane de ascultători : bravo, pregătiți un frumos șomaj pentru laureații Conservatoarelor dumneavoastră. Dar să lăsăm aceasta în seama sociologilor și să revenim la subiectul nostru. Dumneata, domnule, iubești muzica ?

Atins în punctul meu cel mai sensibil, am protestat împotriva acestei insinuări.

— Să ne înțelegem, — a continuat antidiletantul, — iubești muzica așa cum vrea ea să fie iubită, fără a te teme să te lași în voia ei dacă

ea te emoţionează, să ţipi de durere dacă te răneşte, să pleci, lăsînd de o parte politeţea, în mijlocul unui concert, dacă te plictiseşti...

— Şi să urlu de furie în faţa prostiilor care se spun despre ea, da, domnule, — am completat pe un ton destul de agresiv.

Dar domnul Croche zîmbea, nesimţindu-se vizat, pe cît mi-am dat seama, de această frază ambiguă. Poate că îşi spunea că ar fi rostit-o cu plăcere el la adresa mea. Dar nu mi-a dezvăluit gîndurile sale în această privinţă, mulţumindu-se să clatine din cap.

— Secolul vostru al douăzecilea a uitat ce este muzica. El nu ştie la ce serveşte ea şi cui se adresează. În nouă cazuri din zece, artiştii şi ascultătorii nici nu se văd măcar unii pe alţii ; ei sînt simbolizaţi, unii pentru ceilalţi, printr-un microfon şi un difuzor. La liceu nu le vorbiţi micilor francezi despre muzică decît sub eticheta unei „materii facultative". Da, domnule, muzica este „facultativă" în cultura unui francez mijlociu. Îţi dai bine seama ce se subînţelege prin toate acestea ?

Nu am putut decît să aprob şi mă pregăteam să întăresc spusele lui. Domnul Croche nu mi-a dat însă atenţie şi a continuat :

— Vremea voastră, domnule, a uitat pînă într-atît că muzica este o materie vie, încît „facultativii" care ar vrea să-şi amintească de ea o reduc la lucrurile trecutului. De altfel, acesta nu este decît un mod de a vorbi : de fapt, muzicienii unei epoci nu sînt cei care creează în cadrul ei, ci aceia în care ea se recunoaşte.

Îmi aduceam aminte că am citit aceasta undeva, dar m-am abţinut să i-o spun.

— Contemporanii voştri, — a continuat el, — sînt cei care vă fac să vibraţi la unison cu ei, pe voi, oamenii secolului XX. Aşadar, sînteţi contemporani cu Mozart, Bach, Beethoven. Nu protesta, am în buzunar programele tuturor concertelor din săptămîna aceasta. Ele nu cuprind decît numele unor oameni care nu au trăit în secolul vostru. Secolul XX nu posedă o muzică contemporană.

Cu asta, el întrecuse măsura. Pentru a-l contrazice, i-am servit pe nerăsuflate numele marilor compozitori moderni deveniţi clasici, de la Debussy la Bartok.

— Toţi au murit, — a şuierat el, — inclusiv Strawinsky, care a răposat de cel puţin treizeci de ani.

Alte nume, care nu aparţineau unor morţi, mi-au venit în ajutor. Fără vreun şovinism deplasat, am avut satisfacţia de a constata că nu puţini dintre compatrioţii mei apăreau spontan în acest palmares improvizat, care începea cu Poulenc şi continua cu Messiaen, Jolivet şi cu mulţi alţii, pentru a ajunge la Dutilleux.

— Sînt de acord cu unele nume, — zise el. — Şi aceasta este ultima voastră şansă. Dar vă este ruşine de ei şi veţi sfîrşi cu siguranţă prin



Scanned with OKEN Scanner

a-i sili să renunțe la personalitatea lor. De altfel, în cazul unora din ei ați și început s-o faceți. Așa-zișii specialiști ai voștri luptă fără răgaz pentru a elimina din conceptul de „muzică contemporană" tot ce mai poate încă să corespundă definiției lui Rameau : „Țelul ei (al muzicii) este să placă și să trezească în noi diferite pasiuni". A place... (domnul Croche chicoti), ei numesc aceasta „hedonism" și, în concepția lor, acest termen aproape că devine numele unei boli rușinoase. Și dacă, într-un loc al unei partituri, se simte nițeluș bătaia unei inimi omenești, ei botează acest lucru „concesie" sau „compromis". „Nu sînteți contemporani", — li se spune acelora care refuză să se încadreze în această concepție. Și sînt „boicotați" fără milă. Atunci compozitorilor de talent — și sînt destui — li se face *frică*. Ți-o spun, domnule, pentru că știu că este așa. Le e frică de acest șantaj organizat, le e frică să nu pară „învechiți", le e frică să aștearnă loial pe hîrtie, așa cum au făcut toți înaintașii lor, muzica ce cîntă în ei și pe care nu mai *îndrăznesc* s-o scrie.

— Dar, — am zis, repetînd o lecție bine învățată, — trebuie ca muzica să se reînnoiască.

— Și ce numiți voi reînnoire ? — a exclamat triumfător domnul Croche. — Refacerea neîncetată a aceleiași bucăți care de patruzeci de ani a încetat să mai fie nouă și căreia i se spune imperturbabil „muzică nouă" pentru că, cum nimeni nu o vrea, afară de zece critici și de douăzeci de cucoane din lumea „bună", ea nu reușește, slavă Domnului, să devină hrana noastră de toate zilele ? Voi acuzați publicul că e leneș : dacă cineva e leneș, apoi acelea sînt mințile voastre, care nu vor să priceapă că ne-am săturat de ciorile etichetate drept privighetori și că îi cerem muzicii însăși, iar nu notițelor din programe, o originalitate care nu constă în a-l imita pe Webern...

— Fraza aceasta nu-ți aparține dumitale, — am remarcat cu ironie [1].

— Este adevărat, dar ce importanță are ? Lasă-mă să continui, căci mai am multe de spus.

— După criteriile oficiale, ești un retrograd îngrozitor.

— Cel mult un antidiletant. Acest lucru este cunoscut încă de cînd am avut onoarea să-l avertizez asupra lui pe domnul Debussy. Și de aceea, dacă există, după cum se spune, o *ruptură* între muzica modernă și public, afirm că, dintre ei doi, leneșul sau mai bine zis vinovatul nu este publicul, ci muzica modernă. Căci, în sfîrșit, există într-adevăr această ruptură ?

— Din nefericire, așa se spune din ce în ce mai des.

— În cazul acesta, vrei să te gîndești o clipă ? Aceasta înseamnă pur și simplu că compozitorii voștri nu au știut să găsească pe planul cel

[1] Ea îi aparține lui Daniel Lesur.

mai elevat — căci la acest plan mă refer, să fim înţeleşi — ceea ce poate mişca publicul vremii lor şi că, prin urmare, faimoasa voastră muzică modernă nu a ştiut să-şi îndeplinească menirea. Aşadar, ea este cea care trebuie să facă un examen de conştiinţă, şi nu publicul, a cărui atribuţie este numai să primească şi să judece. O ! ştiu prea bine că ceea ce le cer compozitorilor voştri este mai dificil decît să te refugiezi, aşa cum fac unii din ei, în clovnerii lipsite de umor — de exemplu, să tragi instrumentele la sorţi în faţa publicului sau să răstorni un pian pe o saltea. . .

— Dar dodecafonismul ?

— De ce îmi vorbeşti de reţete, cînd eu evoc raţiunea de a fi a muzicii însăşi ? Lăsaţi toate lucrurile la locul lor, ce naiba ! Îmi este absolut egal dacă muzica modernă îşi îndeplineşte misiunea cu ajutorul dodecafonismului sau fără el. Dacă o unealtă este bună, e folosită, iar dacă e proastă, se aruncă : alt criteriu nu există ! Dar nu e admisibil să-i sileşti pe oameni să cumpere un automobil care nu merge, numai pentru că e singurul care permite folosirea uneltei a cărei reclamă o faci. Pînă acum, unealta s-a dovedit a fi mai curînd proastă.

— O dată ce s-a ajuns acolo unde s-a ajuns, mă îndoiesc că ţi s-ar da ascultare.

— Atunci, dragul meu prieten, nu te plînge de urmări. Ţi-am spus că adevăraţii contemporani ai secolului XX sînt Bach şi Mozart şi că măcar pe vremea lor nu se umbla cu cioara vopsită vorbindu-li-se de „compromisuri". A fost de asemenea o vogă a lui Vivaldi. Prin cartoanele bibliotecilor mai rămîne încă destul material pentru a furniza vreo duzină de „reînvieri" de acelaşi ordin. În acest fel se mai poate obţine un răgaz de cîţiva ani. Dar nu este vorba decît de un răgaz. Cu atît mai rău pentru muzică. E păcat. Civilizaţia noastră muzicală era foarte frumoasă.

A urmat o tăcere. Domnul Croche părea răscolit. Pentru a spune ceva, am riscat un banal :

— Şi atunci ?

Domnul Croche şi-a desfăcut braţele cu un aer descurajat.

— Atunci ? Nabucodonosor.

La început, nu am înţeles. Apoi mi-am adus aminte de filmul lui René Clair *Frumoasele nopţii*, în care seducătorul june prim (Gérard Philippe), entuziast compozitor de varieteu, visează că primeşte de la directorul Operei o convocare la care, treaz, nu s-ar fi gîndit niciodată. Aşteaptă mult timp în anticameră, în mijlocul altor solicitanţi, apoi uşierul apare şi rosteşte, bîlbîindu-se, un nume incomprehensibil. Eroul nostru, căruia i s-a părut că şi l-a recunoscut pe al său, dă să intre. Un domn voinic şi bărbos, care a crezut şi el că-şi recunoaşte numele, se repede în acelaşi timp cu el şi amîndoi, înghesuiţi în uşa viitorului, se



Scanned with OKEN Scanner

măsoară unul pe altul fără pic de amabilitate. „E pentru *Nabucodonosor*, — precizează uşierul. Junele prim dă din umeri. „Ei asta-i bună, am eu mutra unuia care a scris un *Nabucodonosor* ? — Nici nu aţi fi în stare, domnule", — îl apostrofează domnul cel gras şi bărbos, care pătrunde singur în sfînta sfintelor.

— Ai remarcat, — spuse atunci domnul Croche, — că „marea muzică" nu s-a înconjurat de baricade şi nu şi-a luat un aer înţepat decît de foarte puţin timp ? În secolul XVIII se făceau cîntece populare pe arii din operele lui Lully ; în secolul XIX, pianiştii de cabaret improvizau muzica lor pe melodiile liedurilor lui Schubert. Mozart, după cum ai spus-o singur, considera drept o consacrare faptul că chelnerii din cafenelele pragheze fluierau arii din *Nunta lui Figaro ;* ei bine, într-o carte pe care am unele motive s-o cunosc, eminentul meu prieten domnul Debussy consemnează cu ironie faptul că un asemenea succes i-a fost rezervat lui Massenet din partea midinetelor.

— Totuşi, — am zis, sper că nu ai să pui pe acelaşi plan *Nunta lui Figaro* şi *Werther ?*

— Nu despre asta e vorba, — mi-a retezat-o domnul Croche, impacientat. — Ceea ce vreau să relev este opoziţia dintre două atitudini. Ea nu este poate străină de criza pe care o deplorezi.

— Dar nici de progresele muzicii, — am obiectat eu.

— Progrese, progrese, — mormăi domnul Croche. — Nu aveţi pe buze decît acest cuvînt. Ce vrea el să spună ? Găsiţi într-adevăr că Mozart este în progres faţă de Bach, sau Webern faţă de Pérotin ? La o anumită înălţime, se produc schimbări, dar nu există progres. Meyerbeer le părea contemporanilor săi că este în progres faţă de Beethoven.

— Vezi aşadar, — am insinuat, — cît de mult se poate înşela publicul.

— De ce ? — a răspuns cu răceala antidiletantul. — Meyerbeer corespundea epocii sale, însă o supără pe a noastră. Asta e tot.

— Trebuie totuşi să mărturiseşti că între Meyerbeer şi Bach sau Mozart...

— Distanţa este, pentru ochii noştri, incomensurabilă, sînt de acord. Dar am spus : „pentru ochii noştri". Cunoşti aforismul lui Boris Vian : „Orice judecată este o comparaţie totală sau parţială între două sisteme de referinţă : al judecătorului şi al celui judecat" [1]. Am procedat în mod cinstit luînd ca exemplu pe un muzician pe care eu şi dumneata, după exemplul lui Wagner, îl considerăm ca pe un fel de

[1] *En avant la zizique*, 1948, p. 132. Autorul numeşte „năzbîtie" această cugetare, dar numai pentru a se scuza că a strecurat o reflexie serioasă într-o carte care nu e scrisă pe un ton serios... Ideea provine de la Descartes (cf. ROLAND-MANUEL, cahiers de Royaumont, Philos, II, s. d.).



Scanned with OKEN Scanner

„zero absolut". Cu toate acestea, cine ne garantează că descendenții noștri îi vor pune pe Bach și pe Mozart la locul la care îi așezăm noi și cine poate jura că nu se va înregistra într-o bună zi o întoarcere la un Meyerbeer oarecare ?

— Ferească dumnezeu ! — am exclamat.

— Și eu gîndesc la fel, dar nu știu nimic. Să nu pretinzi ca fluctuațiile gustului să aibă vreo logică. Ceaikovski, care îmi pare cel mai siropos dintre falșii melodiști, este proclamat mare compozitor tocmai de către aceia care își astupă urechile în fața oricărui embrion de melodie. Strawinsky a declarat într-o zi că preferă *Rigoletto* lui *Parsifal*. În copilăria mea, muzicienii „serioși" puneau *Rigoletto* în aceeași căruță cu *Hughenoții*, cum se spunea în batjocură. Încă puțin și veți vedea jazzul și cîntecele de cabaret luînd locul simfoniilor în marile titluri ale celor mai respectate manuale.

— Așadar, *Nabucodonosor* ?

— Din păcate, mi-e teamă că *Nabucodonosor* — cel puțin atîta timp cît profesioniștii voștri se încăpățînează să spună *Nu* cînd publicul zice *Da și viceversa* [1]. Nu știu de ce vă mai mirați că o primă audiție este „o ceremonie în cursul căreia se execută pentru cea din urmă oară lucrarea cea mai recentă a unui compozitor, în prezența cîtorva rude și prieteni" [2] !

— Nici această vorbă nu este de dumneata.

Domnul Croche nu m-a auzit și a continuat.

— Vina va fi a lor. Mai este încă timp, dar numai minimum necesar. Muzica voastră este victima unei crize de demnitate, din care nu se știe prea bine dacă iese ca o doamnă din lumea mare sau ca o cumătră bună de gură. Tot mizînd pe sloganuri pretențioase — și de altfel false — în loc de a se face apreciată pentru propriile sale merite, și tot privindu-și publicul din ce în ce mai de la distanță și mai cu dispreț, ea nu observă că acesta i-o plătește cu dobîndă. Crede-mă, prietene, Pierre Boulez îi dă apă la moară lui Gilbert Bécaud.

Acum domnul Croche, dezlănțuit, aborda paradoxul.

— De altfel, în fond, aceasta nu ar însemna decît să se reia istoria de la început. Nu se învață la voi că sonata și simfonia s-au născut din suitele de dansuri ? Aceste dansuri, domnule, nu mai sînt ale voastre : de două sute de ani, Europa nu a mai fost în stare să inventeze măcar un singur dans propriu. Acesta este un semn rău . . . Continuați așa și copiii voștri vor avea, ca muzică, descendența cabaretelor voastre și a dancingurilor voastre de negri.

---

[1] A. GOLÉA, *Journal Arts*, 16—22 noiembrie 1960, p. 6.

[2] B. GAVOTY, *Muzica îmblînzește moravurile*, p. 89.



Scanned with OKEN Scanner

M-am gîndit cîtă osteneală îşi dau unii compozitori ai noştri pentru a scrie pe treizeci şi două de portative ceea ce alte rase improvizează fără a se gîndi. Şi fără a-l mai asculta pe domnul Croche, căci atenţia îmi fusese atrasă de un radio din vecini, l-am auzit că se lansează într-o curioasă paralelă între jazzul din zilele noastre şi cea ce era muzica noastră înainte de a se anchiloza transformată în semne hieroglifice pentru interpreţi-roboţi. Dispreţ pentru numele compozitorului, pentru textul scris, pentru posteritate — căci se ştie că ceea ce se elaborează astăzi va fi perimat peste cinci ani —, preeminenţa interpreţilor care improvizează pe o schemă dată, o familiaritate bonomă cu auditoriul, care ascultă sau nu după bunul său plac, în mijlocul vacarmului şi al ritmului corporal, cadru identic al restaurantelor sau al sălilor de bal, care tocmai începe să pătrundă şi pe scenele sălilor de spectacole.

După o nouă tăcere, domnul Croche a murmurat ca pentru sine :

În fond, dacă vechiul nostru clasicism nu s-ar putea reînnoi decît prin grimase lipsite de graţie, dacă adevăraţii moderni, capabili să conserve spiritul muzicii noastre reînnoind expresia ei, ar trebui să renunţe definitiv să se facă ascultaţi şi curînd chiar să renunţe să se exprime, dacă termenul „muzică contemporană“ ar trebui să se confunde definitiv cu amintirea unor experienţe amare din care se reţine mai ales un „n-am să mai fac aşa ceva“, atunci cine ştie dacă falimentarului nostru clasicism nu va sfîrşi prin a-i lua locul tocmai acest gen de muzică ? . . . Păcat. Îl preferam pe Mozart.

Îmi recăpătasem stăpînirea de sine. Prin fereastra deschisă, radioul vecinilor, care puţin înainte îmi atrăsese atenţia prin cele trei frumoase acorduri ale lui Apollo din *Amphion,* difuza acum un lung, foarte lung ropot surd, punctat de strigăte nearticulate. Am recunoscut cu întîrziere aplauzele frenetice auzite la teatrul Champs-Élysées, pe care un festival Honegger îl umpluse pînă la refuz cu un public entuziast. Pe biroul meu zăcea un număr din ziarul *Arts,* vechi de numai opt zile. În paginile acestuia se spunea despre autorul oratoriului *Regele David,* luat ca simbol al întregii muzici moderne independente de directivele cardiotomice ale statului major serial, afirmaţii contrazicînd în mod ciudat „zgomotul de fond“ cît se poate de real care umplea încăperea :

„Straniu destin al unui artist care, în timpul vieţii sale, a fost luat drept unul din cei mai mari compozitori ai epocii şi care astăzi, la numai cinci ani după moartea sa, este aproape uitat . . . În ce priveşte operele biblice, Schönberg este totuşi acela care a reuşit cel mai bine !“

Aplauzele tot nu se mai sfîrşeau. O rază de soare a pătruns prin perdele. Domnul Croche s-a sculat fără un cuvînt şi am ascultat multă vreme îndepărtîndu-se pe scări paşii lui tîrîşi de om bătrîn şi obosit.

Scanned with OKEN Scanner

# TABELUL ILUSTRAȚIILOR ÎN AFARA TEXTULUI

I. REMEDIUL MUZICAL AL MUȘCĂTURII TARANTULEI. Planșă extrasă din *Magnes sive de arte magnetica,* de P. Athanasius Kircher, Roma, 1641. Paris, Biblioteca Națională.

II. GUILLAUME DE MACHAUT : Rondoul *Sfîrșitul meu îmi e-nceputul.* Paris, Bibl. Nat., ms. fr., 1584. Rondoul ocupă partea de sus a paginii.

III. TRUBADURII, AȘA CUM ȘI-I IMAGINA SECOLUL XVIII, al 2-lea frontispiciu al lucrării *Antologie franceză sau Cîntece alese din secolul XIII și pînă în zilele noastre,* vol. I, 1765 (de Jean Monnet). Colecția autorului.

IV. CONDAMNAREA JONGLERULUI. Muzicanți, jongleri în înțelesul modern al cuvîntului și acrobați sînt înfățișați laolaltă ca unelte ale păgînismului, simbolizat prin adorarea lui Nabucodonosor. Ilustrație din *Cartea lui Daniel,* Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 6, de origine catalană, sfîrșitul secolului X.

V. REABILITAREA JONGLERULUI :

a) Jongler și muzicant într-un tonar liturgic din secolul XI. (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 1118 provenit de la Saint-Martial din Limoges, f° 112).

b) Jonglerul de la Notre-Dame, secolul XIII. Paris, Bibl. Arsenal, ms. 3516. Cl. Giraudon.

DOUĂ ASPECTE ALE PIETĂȚII ÎNAINTE DE SECOLUL XIX :

VI. *Pietatea activă :* Împărtășania Cavalerului, catedrala din Reims, secolul XIII. Atitudinea cavalerului care primește împărtășania este aceea a oricărui vasal care își omagiază seniorul în viața socială. Mîinile împreunate și întinse simbolizează dăruirea de sine și punerea propriei persoane la discreția seniorului

(gestul mai este încă în uz în Orient). Nici un fel de „reculegere" străină de viaţa de toate zilele nu se străvede în atitudinea cavalerului, precum şi nici o cufundare în sine. Cl. Giraudon.

VII. *Pietatea extatică :* Împărtăşania sfîntului Ludovic de Gonzaga (detaliu). Gravură din secolul XVII, comunicată autorului de d. A. Vittini. Atitudinea este aceea de tindere agitată spre un obiect exterior.

MUZICA ŞI SPECTACOLELE ÎN TIMPUL OSPEŢELOR :

VIII. THIBAUT DE CHAMPAGNE, REGELE NAVAREI :

a) Un cîntec apocrif : *Ah, frumoasă blondă,* extras din Castil-Blaze, Dicţionarul muzicii moderne, 1825, ed. a 2-a, vol. I. Apendice, p. 24. Colecţia autorului.

b) Un cîntec autentic : *Eu sînt precum un inorog,* Bibl. Arsenal, ms. 5189, p. 29.

IX. *Dansul Salomeei în faţa lui Irod.* Catedrala din Rouen, secolul XIII. Cl. Giraudon.

IDENTITATEA DINTRE OMAGIUL MUZICAL ADRESAT ZEULUI ŞI ACELA ADRESAT PRINŢULUI :

X. *Harpist egiptean în faţa unui zeu cu cap de pasăre.* Stelă cu numele lui Djed-chonsou-iouef-ânkh, sfîrşitul Imperiului Nou, aprox. 900 î.e.n., lemn pictat. Paris, muzeul Luvru.

XI. *Harpist egiptean în faţa unui prinţ ce stă la masă.* Stelă din Imperiul Mijlociu (muzeul din Cairo ?). După H. Hickmann. *Meseria de muzicant pe vremea faraonilor,* Cairo, ed. *Caiete de istorie a Egiptului,* 1954, fig. 5.

XII. UN PRÎNZ PRINCIAR CU MUZICĂ. *Prînzul împăratului Germaniei Ferdinand III, la Hofburg, Viena.* Orchestra se află în dreapta, cu faţa la împărat şi cîntă în timp ce se aduc felurile de mîncare. Se vede „cel ce bate măsura" (marcat cu litera N), dirijînd cu un sul de hîrtie, doi cîntăreţi lîngă o spinetă de masă, doi instrumentişti cîntînd la violă, unul la contrabas şi unul la lăută. Gravură anonimă din 1652, reprodusă de Kinsky. *Albumul musical,* p. 174.

XIII. PRIMELE DOUĂ BALETE-SPECTACOLE DIN SECOLUL XVI :

a) *Balet oferit de Caterina de Medici ambasadorilor polonezi în 1573.* Ilustraţie din *Magnificentissimi Spectaculi* de Daurat.

b) *Circe sau Baletul Comic al Reginei.* 1581. Ilustraţie din ediţia originală, 1582.

XIV. INTRAREA LĂUTELOR într-un balet de curte din secolul XVII. Baletul Zînelor din Pădurea Saint-Germain, dansat la Luvru la 11 februarie 1625. „Muzică servind ca Recitativ pentru Marele Balet". Desen în acuarelă de Daniel Rabel. Palatul Luvru, cabinetul desenelor.



Scanned with OKEN Scanner

XV. O OPERĂ LA VIENA ÎN 1666. Reprezentaţie cu *Il Pomo d'Oro* de Cesti.

SCENĂ DE CONCERT :

XVI. Secolul XVII. Tablou de J. Van Loo, 1614—1670.

XVII. APARIŢIA „ATITUDINII DE ESTRADĂ" LA CONCERT. Concert dat de Joachim şi Clara Schumann. Acvaforte de Adolph Menzel, Berlin, 20 decembrie 1854.

XVIII. TÎNĂRUL LISZT LA PIANINĂ. Desen de Leprince, 1824. Colecţia autorului.

XIX. ORCHESTRĂ ŞI COR ÎN SECOLUL XV.

XX. O „CADENŢĂ" A UNEI CÎNTĂREŢE DIN SECOLUL XIX. *Orfeu* de Gluck, aria finală din actul întîi : „Amor, redă inimii mele". Ediţia Léon Escudier, ş.a. (în jurul anului 1860), cu prefaţa de Berlioz. „Singura ediţie conformă cu reprezentaţia", p. 42. Colecţia autorului.

XXI. ÎNCEPUTURILE OPEREI ŞI ALE OPEREI COMICE FRANCEZE :

a) *Interiorul curţii de lîngă sala Jeu de Paume de la Bouteille,* unde Perrin şi Cambert şi-au instalat Academia de muzică în jurul anului 1669. După André Lejeune şi Stéphane Wolff, *Cele cincisprezece săli de operă din Paris,* 1955. *Bibl. de l'Opéra.*

b) *Parada lui Tabarin la Bîlci.* Frontispiciul Inventarului Universal al Lucrărilor lui Tabarin, ed. a 2-a, 1623.

XXII. EVOLUŢIA DIRIJATULUI DE ORCHESTRĂ :

a) O lecţie de baterea „tactus"-ului în secolul XV, reprezentîndu-i fără îndoială pe Ockeghem şi pe elevii săi. Bibl. Naţ., ms. fr. 1537, f° 58 v° . Vezi comentariul în text, nota 2.

b) *Baterea măsurii cu ajutorul unui sul.* Frontispiciul din *Musikalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, Leipzig, 1732.

XXIII. DOUĂ SĂLI DE CONCERT ÎN JURUL ANULUI 1840 :

a) *Sala Pleyel* din Paris, str. Rochechouart. Ilustraţie extrasă din *Chopin* de Camille Bourniquel. Col. *Microcosme* (Ed. du Seuil).

b) *Gewandhaus din Leipzig.*

XXIV. O SALĂ DE CONCERT MODERNĂ. Noua sală Pleyel din Paris (1927).

BALERINI ŞI BALERINE :

XXV. *Pe vremea lui Lully :*

a) „Costum reprezentînd misterul în baletul *Triumful dragostei*" de Lully, 1681. Gravură de Lepoutre, după Bérain. Cl. Giraudon.



Scanned with OKEN Scanner

# TABLA DE MATERII


Pagina

ITRODUCERE .. .. .. .. .. ... ... ... .. ... ... 7

I. ÎN CĂUTAREA UNUI TRECUT

1. Prolog la o istorie a istoriei muzicii : un medic şi un predicator 12
2. Antichitatea şi istoria muzicii ... .. ... .. .. .. .. 16
3. Evul mediu şi istoria muzicii .. .. ... .. .. .. .. 24
4. Renaşterea şi secolul XVII în căutarea antichităţii .. .. .. 30
5. Secolele XVIII şi XIX în căutarea evului mediu .. .. .. 39
6. Secolul XIX în căutarea Renaşterii .. .. .. .. .. .. 50
7. Secolul XX în căutarea... .. .. .. .. .. .. .. .. 60

II. ÎN CĂUTAREA UNEI MUZICI RELIGIOASE

8. La ce serveşte muzica ? .. .. .. .. .. .. .. .. 67
9. Muzica pentru zei : magia, masca şi dansul .. .. .. .. 73
10. Muzica creştină : reculegere sau extaz ? ... .. .. .. .. 81
11. Muzica polifonică : „*More festivo*“ .. .. .. .. .. .. 85
12. Statuia ideală a lui Berlioz .. .. .. .. .. .. .. 90
13. Concertul de muzică religioasă .. .. .. .. .. .. 95

III. ÎN CĂUTAREA UNEI MUZICI LAICE

14. Muzică pentru prinţi .. .. .. .. .. .. .. .. 103
15. Publicul apare la început ca un intrus ... .. .. .. .. 108
16. Muzica devine un „spectacol“ .. .. .. .. .. .. .. 113
17. Muzică pentru Hîrtie .. .. .. .. .. .. .. .. 120
18. Dodecafonismul secolului XX .. .. .. .. .. .. .. 135
19. Muzica concretă şi electronică .. .. .. .. .. .. 152
20. Muzica la cutie .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 157


Scanned with OKEN Scanner

IV. ÎN CĂUTAREA VEDETELOR

*21.* Piersicile d-rei Melba, sau Cîntăreţul .. .. .. .. .. 171
*22.* Coarnele de diavol ale lui Paganini, sau Virtuozul .. .. 189
*23.* Ceafa Annei Camargo, sau Balerina „stea" .. .. .. ... 201
*24.* Arcuşul lui Édouard Colonne, sau Dirijorul .. .. .. .. 217
*25.* Pălăria lui Beethoven, sau Compozitorul .. .. .. .. .. 229
*26.* Blana d-lui Choudens, sau Editorul .. .. .. .. .. .. 239
*27.* Clarinetul lui Scudo, sau Criticul .. .. .. .. .. .. 249
*28.* Boubouroche, sau Publicul .. ... ... ... .. ... ... ... 255

EPILOG

*29.* Autopsie pentru secolul XXI .. .. .. .. .. .. .. 261
INDEX ALFABETIC .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 269
TABELUL ILUSTRAŢIILOR ÎN AFARA TEXTULUI ... .. 277

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil: MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Tehnoredactor: LIVIU MUNTEANU

*Dat la cules: 24.07.1967. Bun de tipar: 07.09.1967. Tiraj: 15 120. Hîrtie scris tip I. B. sat. de 80 g/m². Ft. 61×86/16. Coli editoriale 19,38. Coli de tipar 17,75. Ediția I. Comanda 1666. Planșe 8. A. nr. 12.168. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.*

Tiparul executat sub comanda nr. 257 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

**40.000** de ani: aceasta este vîrsta atribuită de către arheologi celor mai vechi reprezentări cunoscute ale unor scene muzicale. Muzica a cărei mărturie o constituie aceste scene nu mai este, pentru noi, învăluită în mister: înregistrări efectuate în mijlocul a numeroase triburi primitive au adus-o în discotecile noastre, iar cinematecile ne informează asupra tuturor obiceiurilor care o însoțesc. Obiectul cărții de față este să arate care au fost etapele ce ne-au condus pînă la modernele noastre săli de concert, ce transformări a suferit însăși noțiunea de muzică și, o dată cu ea, principalii ei exponenți: compozitorul, cîntărețul, instrumentistul, dirijorul, editorul sau criticul, prin ce curioase fluctuații a trecut cunoașterea trecutului acestei arte, ce obiective a urmărit muzica între cosmogoniile originare și teoriile dodecafonice sau muzica concretă.

Această carte, din care vocabularul tehnic a fost în întregime eliminat și care abundă în anecdote semnificative, se adresează, prin forma sa, tuturor celor care se interesează de muzică; profesioniștii vor descoperi în paginile ei teze originale, iar amatorii vor înțelege poate, citind-o, cît sînt de departe de realitate cînd își închipuie că un concert de muzică veche constituie o reproducere fidelă a originalului și că strămoșii noștri făceau coadă pentru a asculta un organum de Pérotin sau un concerto de Vivaldi...

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner